



**ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

**ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗ Σ' ΕΝΑ ΕΥΜΕΤΑΒΛΗΤΟ ΠΑΛΙΜΨΗΣΤΟ: ΜΙΑ ΚΡΙΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ
ΣΤΟΝ ΤΕΧΝΟΚΡΙΤΙΚΟ ΛΟΓΟ ΤΟΥ ΜΠΩΝΤΛΑΙΡ ΥΠΟ ΤΟ ΠΡΙΣΜΑ ΤΩΝ *ΜΙΚΡΩΝ*
*ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ ΣΕ ΠΕΖΟ.***

ΠΑΝΤΑΖΗΣ Σ. ΚΟΡΑΚΙΑΝΙΤΗΣ

Επιβλέπων Καθηγητής
Παναγιώτης Σ. Πούλος

Αθήνα 2022



SCHOOL OF FINE ARTS

**DEPARTMENT OF THEORY AND HISTORY OF ART
PROGRAMME OF POSTGRADUATED STUDIES
IN THEORY AND HISTORY OF ART**

***FLÂNERIE IN A VARIABLE PALIMPSEST. A CRITICAL APPROACH OF BAUDELAIRE'S
ART CRITICISM THROUGH THE LENS OF HIS *PETITS POÈMES EN PROSE*.***

Pantazis S. Korakianitis

Supervisor Professor

Panagiotis S. Poulos

ATHENS 2022

Ο Σαρλ Μπωντλαίρ είναι γνωστός για τη συλλογή ποιημάτων του *Τα Άνθη του Κακού*, τα κριτικά κείμενά του για τα *Salons*, με κυριότερο αυτό του 1846, και τον *Ζωγράφο της μοντέρνας ζωής*. Ωστόσο, ελάχιστη σημασία έχει δοθεί στο τελευταίο και ανολοκλήρωτο έργο του, τα *Μικρά ποιήματα σε πεζό*, και ιδιαίτερα στον συσχετισμό τους με τον τεχνοκριτικό λόγο του. Κι, όμως, για τον Baudelaire, η κριτική κι η τέχνη συγγενεύουν καθώς τις ενώνει το πάθος, με το δικό του *προσωπικό* κι *αρχέγονο πάθος* να είναι οι εικόνες. Η μελέτη τους σε συνάρτηση με τις *Ετεροτοπίες* και το *Τί είναι Διαφωτισμός;* του Michel Foucault, συνιστά έναν δρόμο για την κατανόηση της δομής και του περιεχομένου τους, καθώς και της ιδιαιτερότητας της νοημοσύνης του Baudelaire στο αναδυόμενο και συνεχώς μεταβαλλόμενο αστικό τοπίο. Είναι εύλογο, επομένως, ο *τόπος Baudelaire* να γίνεται πόλος έλξης θεωρητικών, όπως ο Walter Benjamin, ο Michael Fried, η Claude Imbert, ο Roberto Calasso κι η Sonam Singh. Η πρόσληψή τους, ακόμη κι όταν αλληλοσυγκρούεται, γεννά ένα νέο παλίμψηστο, το οποίο εμπλουτίζει τον ίδιο τόπο καθιστώντας ορατές τις μέχρι τώρα αόρατες πτυχές του. Η μνήμη, το βλέμμα, ο χώρος κι η ζωγραφική καλλιτεχνών όπως ο E. Delacroix, ο C. Guys, κι ο E. Manet, διατρέχουν τις προσλήψεις τους και γίνονται σημεία σύναψης με τα *Μικρά ποιήματα σε πεζό*.

Χάρη στο παλίμψηστο της τέχνης, των *Μικρών ποιημάτων σε πεζό* και των προσλήψεων, δημιουργείται ένα νέο αμάλγαμα, του οποίου η δομή κι η λειτουργία, θυμίζει τον εγκέφαλο και το δίκτυο των νευρώνων του. Επομένως, ο Baudelaire και τα ποιήματα σε πεζό μπορούν κι άπτονται περισσοτέρων του ενός πεδίου, συνομιλώντας με τη φιλοσοφία, τη φαινομενολογία, τις νευροεπιστήμες κ.ά. Με αυτό τον τρόπο, αποφεύγεται η μουμιοποίηση του Baudelaire και διανοίγονται δρόμοι διερεύνησης σε ζητήματα, όπως είναι η συναισθησία, δηλαδή η διέγερση πολλαπλών αισθήσεων από ένα μόνο ερέθισμα, η ενοποίηση των αισθήσεων και των τεχνών, πότε ένα έργο έχει ολοκληρωθεί, με τον Baudelaire να συνομιλεί κάλλιστα με το έργο cyborg καλλιτεχνών. Μέσω του λόγου του Baudelaire, κι ιδιαίτερα των *Μικρών ποιημάτων σε πεζό*, γίνεται να αναθεωρηθούν επιστημονικά θέσφατα, στερεότυπα όπου περιορίζουν τη θεωρία και την ιστορία της τέχνης και τελικά να αναδειχθεί η σημασία τόσο της περιπλάνησης όσο και της φύσης του παλίμψηστου ως αντίληψης.

Λέξεις-κλειδιά: Baudelaire, Ετεροτοπίες, *Μικρά ποιήματα σε πεζό*, συναισθησία, πρόσληψη, τεχνοκριτική, flâneur.

Charles Baudelaire is known for his collection of poems *The Flowers of Evil*, his critical texts on *Salons*, most notably that of 1846, and the *Painter of modern life*. However, little attention has been paid to his last and unfinished work, *Petits Poèmes en prose*, and especially to their association with his art critic discourse. And yet, for Baudelaire, criticism and art are related as they are united by passion, with his own *personal and primordial passion* being images. Their study in relation to the *Heterotopies* and *What is enlightenment?* of Michel Foucault, is a way to understand their structure and content, as well as the specificity of Baudelaire's intelligence in the emerging and ever-changing urban landscape. It is therefore plausible that *the site "Baudelaire"* should become a pole of attraction for theorists such as Walter Benjamin, Michael Fried, Claude Imbert, Roberto Calasso and Sonam Singh. Their perception, even when it conflicts with each other, gives birth to a new palimpsest, which enriches the same place by making visible its hitherto invisible aspects. The memory, the gaze, the space and the painting of artists such as E. Delacroix, C. Guys, and E. Manet, they run through their receptions and become points of conclusion with the *Petits Poèmes en prose*.

Thanks to the palimpsest of art, of the *Petits Poèmes en prose* and of the receptions, a new amalgam is created, whose structure and function reminds the brain and the network of its neurons. Therefore, Baudelaire and the poems in prose can touch on more than one field, conversing with philosophy, phenomenology, neuroscience, etc. In this way, the mummification of Baudelaire is avoided and paths of investigation are opened up on issues such as synesthesia, i.e., the stimulation of multiple senses by a single stimulus, the unification of the senses and the arts, when a work has been completed with Baudelaire conversing perfectly with the work of cyborg artists. Through Baudelaire's speech, and especially of *Petits Poèmes en prose*, it is possible to revise scientific positions, stereotypes that limit the theory and history of art, and finally to highlight the importance of both *flânerie* and the nature of the palimpsest as a perception.

Summary and Keywords: Baudelaire, heterotopies, *Petits poèmes en prose*, synesthesia, reception, art criticism, flâneur.

Τριμελής Επιτροπή:

Ερηνάκης Νικόλαος, ακαδημαϊκός υπότροφος Φιλοσοφίας.

Ζήκα Φωτεινή, αναπληρώτρια καθηγήτρια Φιλοσοφίας και Θεωρίας της Τέχνης.

Πούλος Παναγιώτης, ομότιμος καθηγητής Φιλοσοφίας και Αισθητικής.

«Δηλώνω ότι είμαι ο αποκλειστικός δημιουργός της παραπάνω πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια.

Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.

Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα.

Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις παρακάτω άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της παρούσας διδακτορικής διατριβής δεν υποδηλώνει απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων της συγγραφέως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (Ν. 5343/1932, άρθρο 202, παρ.2)»

Ευχαριστίες

Το αποτέλεσμα κάθε προσπάθειάς μας δεν είναι παρά το αποτύπωμα πολλών ανθρώπων κι ενεργειών. Φίλοι, οικογένεια, συνάδερφοι, συμφοιτητές, καθηγητές, πρόσωπα που έφυγαν αλλά υπάρχουν μέσα μας ως *ιδανικές φωνές*, μας βοηθούν παραπάνω απ' όσο ίσως μπορούμε να αντιληφθούμε. Εν τούτοις, κάποιοι ξεχωρίζουν κι αναδύονται αμέσως από τη μνήμη μας και γίνονται εικόνες και λέξεις.

Για την παρούσα διπλωματική εργασία θα ήθελα να ευχαριστήσω αρχικά τα μέλη της τριμελούς επιτροπής, την κ. Ζήκα Φωτεινή και τον κ. Ερηνάκη Νικόλαο, τόσο για το ότι δέχτηκαν όσο και για τον χρόνο που αφιέρωσαν προκειμένου να διαβάσουν την εργασία μου. Φυσικά, τίποτα δεν θα είχε υλοποιηθεί χωρίς την παρότρυνση του επιβλέποντα καθηγητή μου, τον κ. Παναγιώτη Πούλο. Εκείνος διέκρινε, όπως και στα προπτυχιακά μου χρόνια για μια ακόμη φορά, πως θα μπορούσα να ξεκινήσω μια συνομιλία με τον Charles Baudelaire, συνδυάζοντας τα ενδιαφέροντά μου, την ποίηση και την τέχνη, ενώ ταυτόχρονα μου έδωσε την ελευθερία να έρθω σε διάλογο και με άλλα πεδία. Ακόμη, όμως, περισσότερο τον ευχαριστώ για το παράδειγμά του, τη στήριξη και την ανταπόκρισή του ως δασκάλου κι εκπαιδευτικού σε σχέση με τις δυσκολίες που συναντάει κανείς στην καθημερινότητά του.

Φυσικά, για τα όποια λάθη και παραλείψεις, υπεύθυνος είναι αποκλειστικά ο γράφων, με την ελπίδα, όπως σημειώνει κι ο Samuel Beckett, ότι στο μέλλον θα *αποτύχει καλύτερα*.

Στη μνήμη του αδερφικού μου φίλου, Λεύκιου Ζαφειρίου,
ποιητή και μελετητή που έφυγε αυτή τη χρονιά,
την ίδια ημερομηνία με την μητέρα μου.

Dein

Hinübersein heute Nacht.

Mit Worten holt ich dich wieder, da bist du,

alles ist wahr und ein Warten

auf Wahres...

(Paul Celan, *Die Niemandrose*)¹

«*Tout cela est bien beau; mais vois-tu, mon cher enfant,*

j'aime encore mieux mon Jardin.»²

¹ Celan P., *Του κανενός το ρόδο*, μτφρ. Χρήστος Γ. Λάζος, Αθήνα: Άγρα 1995, σ.78-79: ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΣΟΥ/ΣΤΗΝ ΑΛΛΗ ΟΧΘΗ απόψε τη νύχτα./Με λέξεις πήγα και σε έφερα ξανά, εδώ είσαι/όλα είναι αληθινά και μια αναμονή/αληθινού.

² Baudelaire C., *Correspondance*, επιμ. Claude Pichois- Jean Ziegler, τ.1 (1832-1860) και τ.2 (1860-1866), Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1973, εδώ: τ.2, σ. 274: « Όλα εδώ είναι όμορφα· αλλά, βλέπεις, αγαπητό μου παιδί, μου αρέσει ακόμα καλύτερα ο κήπος μου. ».

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	11
1 ^ο κεφάλαιο: Η περιπλάνηση στη δομή και το περιεχόμενο των <i>Μικρών Ποιημάτων σε Πεζό</i> ως χωροθεσιών μέσα από το ερώτημα «Τί είναι Διαφωτισμός;»	20
2 ^ο κεφάλαιο: Η περιπλάνηση στον τεχνοκριτικό λόγο του Baudelaire ως ετεροτοπίας στο ακαδημαϊκό περιβάλλον.	42
3 ^ο κεφάλαιο: Η περιπλάνηση στο παλίμψηστο των προσλήψεων του Baudelaire.	59
α. Ο Baudelaire χωρίς τον Benjamin;	60
β. Η ζωγραφική στο παλίμψηστο των προσλήψεων του έργου του Baudelaire και στα <i>Μικρά Ποιήματα σε πεζό</i>	73
4 ^ο κεφάλαιο: Η τέχνη ως παλίμψηστο μεταξύ φιλοσοφίας κι επιστήμης.	87
α. Η κίνηση της περιπλάνησης στο παλίμψηστο τέχνης και του εγκεφάλου στον Baudelaire.	88
β. Ο Baudelaire σε διάλογο με την νευροεπιστήμη περί του φαινομένου της συναισθησίας και του ζητήματος της ενοποίησης των αισθήσεων και των τεχνών.	91
Επίλογος-Συμπεράσματα.	103
Βιβλιογραφία.	111
Ευρετήριο Εικόνων.	116

Ο λυρικός Γερμανός ποιητής Friedrich Hölderlin στο ποίημα του *Όταν ήμουν παιδί ακόμα*, αναπολεί τη συντροφιά της Φύσης αντί εκείνης των ανθρώπων, αποχαιρετώντας, κατά κάποιον τρόπο, τον κόσμο των θεών που χάνεται καθώς προμηνύεται η αυγή του νεωτερικού κόσμου.³ Πριν βυθιστεί στο σκοτάδι της τρέλας και απομονωθεί στον πύργο του, είχε γράψει πως *είμαστε ένα σημείο, ανερμήνευτο*.⁴ Αν ο Hölderlin, λοιπόν, συνιστά εκείνο το σημείο το οποίο κοιτάζει τη δύση του κόσμου της αρχαιότητας και της ένθεης Φύσης, έχοντας όμως συνειδητοποιήσει αυτή την αλλαγή, ο Σαρλ Μπωντλαίρ (Charles Baudelaire, 1821-1867) είναι το σημείο κι ο τόπος που βρίσκεται στο σταυροδρόμι⁵ του νέου κόσμου ο οποίος έχει ανατείλει. Η νοημοσύνη του, δηλαδή το σώμα, οι αισθήσεις κι ο εγκέφαλός του, αφουγκράζεται τις δονήσεις που προκαλούνται από αυτή την αλλαγή, κι όπως το νεογνό, προσπαθεί να υπάρξει σε ένα περιβάλλον που προσκολλάται στο παρελθόν και το αιώνιο ενώ ταυτόχρονα γεννά το μέλλον, το καινούριο, το τυχαίο και το φευγαλέο.

Ο Baudelaire είναι γνωστός στο ευρύ κοινό για τη συλλογή ποιημάτων του *Τα Άνθη του Κακού*, ενώ στους θεωρητικούς και ιστορικούς της τέχνης για τα κριτικά κείμενά του στα *Salons*, με κυριότερο αυτό του 1846, και τον *Ζωγράφο της μοντέρνας ζωής*. Ωστόσο, ελάχιστη σημασία έχει δοθεί στο τελευταίο και ανολοκλήρωτο έργο του, τα *Μικρά ποιήματα σε πεζό*,⁶ και ιδιαίτερα στον συσχετισμό τους με τα τεχνοκριτικά κείμενα.⁷ Ακόμα και στις πιο ενδελεχείς προσλήψεις του έργου του, τα κείμενα αυτά είτε απουσιάζουν είτε δεν εξετάζονται σε συνάφεια με το τεχνοκριτικό έργο του, και μάλιστα αναλύονται μέσα από θεωρητικά εργαλεία και σχήματα. Γιατί όμως κανείς να περιπλανηθεί στρεφόμενος προς ένα ανολοκλήρωτο μεταθανάτιο έργο, όταν μπορεί κάλλιστα να αντλήσει τα αισθητικά του *credo* είτε σε ολοκληρωμένα δοκίμια είτε σε ψήγματα στα κριτικά και λογοτεχνικά του πονήματα; Ακόμα περισσότερο,

³ Hölderlin F., Da ich ein Knabe war, Στο: *Ποιήματα*, μτφρ. Θανάσης Λάμπρου, Αθήνα: Αρμός 2020, σ.8-11.

⁴ ο. π. σ. 292: *Ein Zeichen sind wir, deutungslos*, Στο: *Μνημοσύνη*.

⁵ Calasso R., Le droit de s'en aller, μτφρ. Donatien Grau, Στο: *Ce qui est unique chez Baudelaire*, Paris: Société d'édition Les Belles Lettres 2021, σ. 11-54, εδω: σ. 11.

⁶ Baudelaire C., *Μικρά ποιήματα σε πεζό*, μτφρ. Ζ.Δ. Αϊναλής, Αθήνα: Oposito 2018.

⁷ Για τις παραπομπές στο έργο του Baudelaire, πέραν των μεταφράσεων που χρησιμοποίησά, θα παραπέμψω και στο γαλλικό κείμενο από το: Baudelaire C., *Œuvres complètes*, επιμ. Claude Pichois, τ.1 και τ.2, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975 και 1976 αντίστοιχα.

ποια είναι η σημασία της περιπλάνησης στον Baudelaire και πώς τα πεζά ποιήματα με την ιδιαίτερη δομή και το περιεχόμενό τους, επιτρέπουν τη βαθύτερη κατανόηση του τεχνοκριτικού λόγου του, τον οποίο άλλωστε εξασκούσε ήδη από τα νεανικά του χρόνια; Τέλος, πώς οι προσλήψεις του έργου του κι ο διάλογος με άλλα πεδία ενισχύονται στο διηγετικό μέσω της περιπλάνησης, δημιουργώντας ένα ευμετάβλητο παλίμψηστο που αντικρούει την πεποίθηση πως όλα έχουν ειπωθεί σχετικά με τον Baudelaire;⁸

Τα *Μικρά ποιήματα σε πεζό* μπορούν να συνεισφέρουν αρχικά στη βαθύτερη κατανόηση της τεχνοκριτικής του κι έπειτα, μέσω της περιπλάνησης, στη δημιουργία ενός συνεχούς κι ανοιχτού διαλόγου μεταξύ των διαφόρων προσλήψεων του Baudelaire ως παλίμψηστων,⁹ δηλαδή ως κειμένων κι εικόνων τα οποία υπερτίθενται το ένα πάνω στο άλλο ή παρεισφύουν μέσα σε άλλα κείμενα κι εικόνες. Ακριβώς για αυτό τον λόγο, ο Baudelaire δεν θα πρέπει να μελετηθεί μόνο σε συνάρτηση με το ιστορικό συγκείμενο της εποχής. Η περιπλάνηση στο έργο του μέσω νηματίων, τα οποία σχηματίζουν ένα δαιδαλώδες και σπειροειδές δίκτυο ανταποκρίσεων, πραγματώνει τη συνάντηση του παρελθόντος με το μέλλον, διαφορετικών πεδίων και χώρων στοχασμού, και ιδιαίτερα της τέχνης, καθιστώντας ορατές τις μέχρι πρότινος αόρατες πτυχές τους. Τελικά, προσεγγίζοντας τον Baudelaire και δίνοντας βαρύτητα στις χωροθεσίες των πεζών ποιημάτων, βλέπουμε χώρους που μας περικλείουν ή που τους προσπερνάμε. Σε αυτούς τους χώρους η εμπειρία του σώματος μέσω επιτελέσεων κι η εικόνα σε συνδυασμό με την πολυπλοκότητα του εγκεφάλου και των αισθήσεων, διευρύνει το διάλογο μεταξύ της σύγχρονης επιστήμης, της φιλοσοφίας και της τέχνης.

Ο Baudelaire μέσω της περιπλάνησης, όπως ο εθνογράφος κι ο πρωτοπόρος, καταφέρνει να χαρτογραφήσει τους πολύπλοκους κοραλλιογενείς σχηματισμούς¹⁰ που γεννάει ο νέος κόσμος. Καταγράφει με έναν μοναδικό τρόπο τη μητρόπολη των στοών και των εμπορευμάτων μέσω μοτίβων-ανθρώπων που είτε συνιστούν την αναδυόμενη αστική τάξη είτε συναναστρέφονται μαζί της. Με οξυμένες τις αισθήσεις

⁸ Κεντρωτής Γ., *Επιλεγόμενα*, Στο: Baudelaire C., *Τα Άνθη του Κακού*, μτφρ.-επιλεγόμενα, Κεντρωτής Γιώργος, Αθήνα: Gutenberg 2018, σ.565-840, εδώ: σ.565, όπου σύμφωνα με τον Κεντρωτή, όποιος επιχειρεί σήμερα να γράψει για τον Baudelaire ματαιοδοξεί, ματαιοπονεί, επαναλαμβάνει χλιοειπωμένα και αναλωμένα λόγια.

⁹ Μπαμπινιώτης Γ., *Ετυμολογικό λεξικό της Νέας Ελληνικής γλώσσας*, Αθήνα: Κέντρο λεξικολογίας 2010, σ. 1025, παλίμψηστος= «(γιο πάπυρο, περγαμινή) τού οποίου το αρχικό κείμενο έχει αποξεσθεί για να γραφτεί άλλο».

¹⁰ Calasso R. 2021, σ. 11.

του, οσφραίνεται και καταπίνει το Φως της νέας ατμόσφαιρας¹¹ και μέσω της *εικονοποίησης*, δηλαδή μιας ακατάπαυστης παραγωγής εικόνων και ποιημάτων μέσω της αλληγορίας και της φαντασίας, μετουσιώνει αυτές τις ζυμώσεις είτε σε τεχνοκριτική είτε σε ποίηση, που για τον Baudelaire σχεδόν ταυτίζονται, σε ένα νέο εγχείρημα, τα *Μικρά ποιήματα σε πεζό*. Η περιπλάνηση, ή *flânerie*, είναι βασικό κλειδί τόσο για την εικονοποίηση όσο και για την απάντηση των αρχικών ερωτημάτων στην προσπάθεια να ερευνηθεί ο *τόπος* που ονομάζεται Baudelaire. Ωστόσο, δεν είναι μια απλή κι αθώα διαδικασία, καθώς ο μελετητής, ή ο «επισκέπτης» του, σε αντίθεση με την αντρική φιγούρα του *flâneur* του 19^{ου} αιώνα, καλείται να επιχειρήσει την δική του περιπλάνηση¹² και χρειάζεται να βρει μια ισορροπία μεταξύ της απόστασης και της ενσυναίσθησης με αυτόν τον τόπο, να χαθεί αλλά και συνάμα να προσπαθήσει να βρει την έξοδό του. Η διαδικασία αυτή είναι μια τέχνη άμεσα συνυφασμένη με την καλλιτεχνική δημιουργία και θυμίζει τη διερεύνηση του τόπου ενός εγκλήματος.¹³ Εν τούτοις, ο βαθύτερος πυρήνας και τα ενδότερα μυστικά του δεν δύναται να μας αποκαλυφθούν ποτέ ενώ ταυτόχρονα μπορεί να απορροφήσουν όποιον τον πλησιάζει. Κι ίσως είναι ακριβώς αυτό το ίδιο της περιπλάνησης που επιτρέπει τον στοχασμό, την έξοδο και την επιστροφή στον ίδιο τόπο, δημιουργώντας κι αναδημιουργώντας το παλίμψηστο του δικού μας *Denkraum*,¹⁴ του στοχαστικού χώρου μας, που διαχέεται όπως ο ήχος, το άρωμα κι η εικόνα προς και μέσα στον χώρο του Baudelaire.

Τα *Μικρά ποιήματα σε πεζό* είναι ακριβώς αυτό το εγχείρημα όπου ο Baudelaire χάνεται στο πιο επικίνδυνο παιχνίδι γραφής, σε έναν νέο χώρο, στο ολοένα μεταβαλλόμενο αστικό τοπίο. Πρώτα όμως έχει ανταλλάξει βλέμματα με περιπλανώμενους *Φάρους* όπως είναι ο E. Delacroix, ο H. Balzac, ο D. Diderot, ο Stendhal κι ο E. Alan Poe, έχει συνδιαλλαχθεί με ένα δαιδαλώδες δίκτυο «συνωμοτών» και «ανταποκρίσεων» προκειμένου να διασταυρωθεί με το παλίμψηστο που ονομάζεται Τέχνη. Πράγματι, ο Baudelaire θυμίζει τον αφηγητή της

¹¹ Baudelaire C. 1975, σ. 653 και Baudelaire C., *Επιλογή από τα Journaux Intimes*, μτφρ. Παπάζογλου Ευριδίκη, Αθήνα: Στιγμή 2007, σ. 24.

¹² Pollock G., *Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art*, New York: Routledge 2008, σ. 99-105, όπου η Pollock εστιάζει στην απουσία της γυναίκας ως *flâneur* στο έργο του Baudelaire και του Guys.

¹³ Zweig S., *Το μυστήριο της καλλιτεχνικής δημιουργίας*, μτφρ. Καρατζάς Αλέξανδρος, Ροές: 2013, σ. 24-25, όπου ο Zweig παρομοιάζει τη διερεύνηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με εκείνη των εγκληματολόγων.

¹⁴ Ο όρος *Denkraum*, *στοχαστικός χώρος*, είναι νεολογισμός του ιστορικού τέχνης Aby Warburg.

νουβέλας *Ο άνθρωπος του πλήθους* του Poe, που σε μια κατάσταση ανάρρωσης ύστερα από πολύμηνη ασθένεια και με τεταμένες τις αισθήσεις του, ακολουθεί το ρυθμό της πόλης. Άλλοτε καθήμενος σε ένα *café* διακρίνει τα βλέμματα και τις χειρονομίες των περαστικών¹⁵ και άλλοτε κινείται μαζί τους, γίνεται ένα με το πλήθος, μιμούμενος και πάλι τον αφηγητή, ο οποίος ακολουθεί έναν γέρο που περιπλανιέται ακατάπαυστα, ολημερίς κι ολονυχτίς, στα στενά του Λονδίνου και που μοιάζει να έχει διαπράξει ένα έγκλημα.¹⁶

Η περιπλάνηση αυτή, ανάμεσα σε αστούς που απεχθάνεται στη φρικτή ατμόσφαιρα της πόλης και στις στοές της, καταλήγει σε μια προσευχή στο δωμάτιό του στη *Μία ώρα τα μεσάνυχτα*, προσευχή που θα επαναλάβουν ποιητές όπως ο Rainer Maria Rilke.¹⁷ Εκεί, ο ποιητής, εκφράζοντας τη δυσαρέσκειά του απ' όλους και κυρίως από τον εαυτό του, αποζημιώνεται με τη μέθη της μοναξιάς και της νυχτερινής σιωπής και παρακαλεί τον Θεό να καταφέρει να γράψει δύο στίχους της προκοπής, ώστε να μη νιώθει ο έσχατος κι ο χειρότερος ανάμεσα στους ανθρώπους που τόσο καταφρονεί.¹⁸ Μόνος πια, στο δωμάτιό του, μπορεί να συνεχίσει την περιπλάνησή του μακριά από τις *λεωφόρους που ουρλιάζουν* μέσω της ονειροπόλησης και της φαντασίας, ορμώμενος άλλοτε από το λάβδανο κι άλλοτε παρακινούμενος από ένα γυμνό γυναικείο κορμί με αναφορά, όμως, όχι τη Φύση αλλά την πόλη και τους χώρους της.¹⁹

Η ονειροπόληση κι η φαντασία, είναι ένα ακόμα σημαντικό κλειδί για να προσεγγίσουμε έναν βασικό άξονα στο έργο του Baudelaire, το υπερφυσικό στοιχείο, αλλά και να καταλάβουμε τη σύνδεσή της με τα *Μικρά ποιήματα σε πεζό* και πώς εκεί εδράζει η πεμπουσία τόσο των *Ανθέων του κακού* όσο και της τεχνοκριτικής του. Στην Έκθεση του 1859 στο κεφάλαιο με τίτλο *Θρησκεία, Ιστορία, Φαντασία*, μιλώντας για τη μέθη που μπορεί να προκαλέσει η φαντασία, τη συνδέει με τη ποίηση σε πεζό και την εμπνευσμένη αγάπη από μια πόρνη που εκπίπτει γρήγορα σε παιδικότητα ή ανοησία. Γι' αυτό κι είναι επικίνδυνη, όπως κάθε απόλυτη ελευθερία.²⁰

¹⁵ Poe E., *Ο άνθρωπος του πλήθους*, *Ιστορίες*, μτφρ. Κούρτοβικ Δημοσθένης, Αθήνα: Πλέθρον 2002, σ. 49-58, εδώ: σ. 49.

¹⁶ *ό. π.*, σ. 54.

¹⁷ Rilke R. M., *Οι σημειώσεις του Μάλτε Λάουριντς Μπρίγκε*, μτφρ. Αλέξανδρος Ίσαρης, Αθήνα: Κίχλη 2019, σ. 59.

¹⁸ Baudelaire C. 1975, σ.288 και Baudelaire C., *Στη μία μετά τα μεσάνυχτα*, Στο: Baudelaire C., *Μικρά ποιήματα σε πεζό*, μτφρ. Ζ.Δ. Αϊναλής, Αθήνα: Oposito 2018, σ.41-42, εδώ: σ. 42.

¹⁹ Baudelaire C. 1975, σ. 281 και Baudelaire C. 2018, σ. 33.

²⁰ Baudelaire C. 1976, σ. 644.

Δεν είναι οι μοναδικές γραμμές που αφιερώνει για τη φαντασία. Είναι όμως εδώ που γίνεται άμεση αναφορά στα πεζά ποιήματα και στις δυνατότητες που προσφέρει, την ευκολία και την ανοιχτότητα αλλά και τον κίνδυνο που ενέχεται σ' αυτό το νέο είδος, που δεν είναι άλλος από τον κίνδυνο της απόλυτης ελευθερίας. Στο γράμμα του προς τον Arsène Houssaye, εκδότη της εφημερίδας *La Presse*, αναφέρεται ακριβώς σε αυτές τις ευκολίες που αφορούν τόσο τον αναγνώστη και τον δημιουργό όσο και τον εκδότη, παρομοιάζοντας το μικρό έργο του με ερπετό χωρίς κεφάλι και ουρά:

Αγαπητέ μου φίλε, σας αποστέλλω ένα μικρό έργο για το οποίο θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί, όχι άδικα, πως δεν έχει ούτε κεφάλι ούτε ουρά, καθώς, αντιθέτως, όλα τα μέρη του λειτουργούν σ' αυτό τότε ως κεφάλι και τότε ως ουρά, εναλλάξ και αντίστροφα.²¹

Πράγματι, αν και τα *Άνθη του κακού* κατάφεραν να βρεθούν παρά τις περιπέτειες τους και την καταδίκη τους σε μια συλλογή, παρέμεναν κατά κάποιον τρόπο εγκλωβισμένα σε ένα βάζο και σε μια μορφή υπό τη δεσποτεία του αλεξανδρινού στίχου. Στα *Μικρά ποιήματα σε πεζό*, τα οποία χαρακτηρίζει ως ένα μοναδικό είδος κι εύκολο να πουληθεί,²² νέο κι «επικίνδυνο», τα άνθη πλέον κινούνται κι «έρπονται» στον μητροπολιτικό κήπο και στις στήλες των εφημερίδων με *περισσότερη ελευθερία, λεπτομέρειες κι ειρωνεία*²³ χωρίς να υπακούουν σε μια *εσωτερική αρχιτεκτονική*²⁴ και *πνευματικότητα*.²⁵ Αυτή η αρχιτεκτονική των *Ανθέων* με αρχή και τέλος κι η διάθεση του Baudelaire να την υπερασπιστεί προκειμένου να μη διαμελιστεί η ενότητά τους, στα πεζά ποιήματα αντιστρέφεται και γίνεται ερπετό χωρίς κεφάλι κι ουρά, γίνεται ένα παλίμψηστο σώμα που μεταφράζει την πόλη και την εποχή του.

Το πεζό ποίημα ως είδος αντιστέκεται στην ταξινόμηση²⁶ και σε ορισμούς παρότι συνδέεται με προγενέστερα πεζά είδη με μια λυρική εκφραστικότητα, και παρά την προσπάθεια ορισμού από τη Suzanne Bernard στην μελέτη της το 1950.²⁷ Ωστόσο,

²¹ Baudelaire C. 1975, σ. 275 και Baudelaire C. 2018, σ. 25.

²² Baudelaire C. 1973, τ. 2. σ. 295, βλ. επιστολή στον P. Hetzel.

²³ Baudelaire C. 1973, τ. 2, σ. 615, όπου στο γράμμα προς τον τελευταίο γραμματέα του Saint-Beuve, τον Jules Troubat, φαίνεται η παράλληλη εργασία των έμμετρων και πεζών ποιημάτων καθώς κι η ικανοποίηση του Baudelaire για αυτή την ελευθερία που του επιτρέπουν τα ποιήματα σε πεζό.

²⁴ Kopp R., Préface, Στο: Baudelaire C., *Le Spleen de Paris-Petits poèmes en prose*, επιμ.- σημ. (του ιδίου), Paris: Gallimard 2006, σ. 43-100, εδώ: σ.86.

²⁵ Baudelaire C. 1975, τ. 1, σ. 193.

²⁶ Ναούμ Ι., Η ποίηση έξω από τον στίχο-Ορισμένες παρατηρήσεις γύρω από το διπλό παράδειγμα των *Spleen de Paris* του Baudelaire και των τελευταίων πεζών του Καρυωτάκη, Στο: *Όσο κρατάει η ανάγνωση. Μια έκδοση αφιερωμένη στην μνήμη της Αντωνίας Κατσανιώτη-Πίστα..* επιμ. Πίστας Παναγιώτης, Θεσσαλονίκη: ιδιωτική έκδοση 2005 (τυπ. Θανάσης Αλτιτζής), σ. 442-453, εδώ: σ. 443.

²⁷ Acquisto J., The birth of the Prose Poem in Nineteenth-Century France, Στο: επιμ. Mary Ann Caws-Michel Delville, *The Edinburg Companion to the Prose Poem*, Edinburg: Edinburg University Press 2021, σ. 11-22, εδώ: σ. 12, όπου αναφέρεται στο έργο της Bernard *Le Poème en prose: De Baudelaire jusqu'à nos jours*.

ανεξαρτήτως της όποιας προσπάθειας δημιουργίας γενεαλογίας με ρίζες από τον Φιλόστρατο έως την Αναγέννηση ή αναφορές του όρου *πεζού ποιήμα* τον 17^ο αιώνα,²⁸ το όνομα και το είδος αποκτά υπόσταση μέσω συγγραφέων των αρχών του 19^{ου} αιώνα, κυρίως τους Alphonse Rabbe, Aloysius Bertrand, Maurice de Guerin, δημιουργεί νημάτια με ποιητές όπως ο Arthur Rimbaud, ο Stéphane Mallarmé, περνάει στη λήθη κι ανακαλύπτεται ξανά από τους υπερρεαλιστές.²⁹ Το σημείο σύνδεσης, όμως, που το νέο είδος εγκαθιδρύεται είναι ο Baudelaire και συνιστά την απάντηση στο ερώτημα που εξέφρασε ο Jean-Jacques Rousseau, δηλαδή το πώς μπορεί κανείς να είναι ποιητής στον πεζό λόγο.³⁰ Ο Baudelaire, γράφοντας στον Sainte-Beuve, υποστηρίζει πως η περιπλάνησή του θυμίζει εκείνη της ραψωδικής σκέψης του πρωταγωνιστή του έργου του, του Joseph Delorme. Η διαφορά όμως είναι η απομάκρυνση από τον αλεξανδρινό στίχο ο οποίος δίνει θέση στην *συντομία*, την *ένταση* και την *έλλειψη αναφορικότητας* (π.χ. τόπου και χρόνου) και την ειρωνεία, στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα πεζά ποιήματα.³¹ Η προσπάθεια, βέβαια, ορισμού και κατανόησης μέσα από τον όρο πεζό ή ποίημα, όπου ό,τι είναι ποίηση δεν είναι πεζό κι αντίστροφα, είναι ανώφελη καθώς ως είδος είναι μεθοριακό και δημιουργεί έναν κειμενικό χώρο που κινείται μεταξύ παρουσίας κι απουσίας ποιητικού/πεζού λόγου.³² Τελικά, τα πεζά ποιήματα γίνονται μια μήτρα, όπου η μορφή εκτός στίχου παράγει το νόημα μέσα από ποιητικά παιχνιδίσματα της γλώσσας και που τα δρώμενα και ο ρυθμός της πόλης, μέσα από την περιπλάνηση του αφηγητή, συναντούν τις προγενέστερες μορφές που περιγράφονται στα *Παρισινά ταμπλό*³³ και στα μοτίβα του *Ζωγράφου της μοντέρνας ζωής*: την περαστική, την πόρνη, τον πλάνητα, τον δανδή, τον στρατιώτη, την ηλικιωμένη γυναίκα και τον γέρο, το φτωχό παιδί, τον Εβραίο κ.ά.³⁴ Με άλλα λόγια, τα άνθη περιπλανούνται στους δρόμους και τους αστικούς κήπους, το *Gesamtkunstwerk* Θεού κι ανθρώπου, σκορπίζοντας το άρωμά τους προς κάθε κατεύθυνση, αποτελώντας τελικά με τη σειρά τους τα ίδια έναν κήπο, ένα

²⁸ Ναούμ Ι., σ. 444.

²⁹ ό. π., σ. 446.

³⁰ ό. π., σ. 445, με το ερώτημα να αναφέρεται στο *Nouvelle Héloïse* (1761) του Rousseau.

³¹ Acquisto J. 2021, σ. 12 και Ναούμ Ι. σ., 448.

³² Ναούμ Ι. 2005, σ. 447-448.

³³ Baudelaire C. 1975, *Tableaux parisiens*, σ. 82-104 και Baudelaire C., *Τα άνθη του κακού*, μτφρ. Μαριάννα Παπουτσοπούλου, Αθήνα: Κίχλη 2019, σ. 124-152.

³⁴ Baudelaire C. 1976, *Le peintre de la vie moderne*, σ. 683-724 και Baudelaire C., *Αισθητικά Δοκίμια*, μτφρ. Μαρία Ρέγκου, Αθήνα: Printa 2005, σ.133-184.

υβριδικό αποτέλεσμα φύσης και πολιτισμού.³⁵ Εκεί ενοποιούνται οι αισθήσεις και γίνονται επιτελέσεις, βιώνεται η αλλαγή του χρόνου και του χώρου, όπως ακριβώς συμβαίνει με τη μόδα και την επιτελεστική διαδικασία του μακιγιάζ,³⁶ όπου το φευγαλέο και μεταβαλλόμενο αναδεικνύει το αιώνιο ωραίο της γυναικείας φύσης.³⁷ Σε αντίθεση, και ταυτόχρονα όμως σε άμεση σχέση με τις *ονειροπολήσεις ενός μοναχικού οδοιπόρου* του Rousseau,³⁸ το δάσος το οποίο τον κυκλώνει ώστε να *ξεγυμνώσει την καρδιά του* στις προσωπικές εξομολογήσεις του, είναι το ίδιο το πλήθος αφού κι όταν απομακρύνεται από την πόλη τελικά ξαναστήνει μια πόλη μέσα στην ύπαιθρο.³⁹ Για αυτό και στο ομότιτλο πεζό ποίημα *Τα πλήθη*, γράφει για την απόλαυση και την τέχνη ενός λουτρού πολλαπλότητας στο πλήθος και της μοναχικότητας, προνόμιο που απολαμβάνει κυρίως ο ποιητής που μπορεί να είναι ο εαυτός του και ταυτόχρονα κάποιος άλλος.⁴⁰

Εν τούτοις, η καινοτομία των πεζών ποιημάτων, θεωρώ πως μπορεί να γίνει καλύτερα κατανοητή εάν συγχρόνως με το περιεχόμενό τους, εξεταστεί η δομή τους καθώς μοιάζει με μικρογραφία της μοντέρνας πόλης. Παράλληλα, βέβαια, τα νεοσυντιθέμενα παλίμνηστα κι οι εικονοποιήσεις που πραγματοποιεί ο Baudelaire στα πεζά ποιήματα, θυμίζουν και τη δομή του ανθρώπινου εγκεφάλου και τις λειτουργικές διακλαδώσεις των συνάψεών του, αποκαλύπτοντας το πόσο επίκαιρη κι ιδιαίτερη παραμένει η μπωντλερική νοημοσύνη.

Ως εκ τούτου, στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζω τα *Μικρά ποιήματα σε πεζό* με δύο σημαντικά κείμενα του Michael Foucault, τις *Ετεροτοπίες* και το *Τι είναι ο διαφωτισμός;* καθώς η συμπαράθεσή τους φανερώνει τις ομοιότητες με τη δομή της

³⁵ Ζήκα Φ., *Η καλλιέργεια του κήπου*, Στο: *Απορία τέχνες και σκέψεις κατεργάζεται. Φιλοσοφικές έρευνες και σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα: Άγρα 2018, σ. 172, όπου σύμφωνα με τον Άλλεν Βάις, οι κήποι αποτελούν ένα συνολικό έργο τέχνης κι ένα υβρίδιο φύσης και πολιτισμού.

³⁶ Baudelaire C., *Εγκώμιο του καλλωπισμού*, Στο: *Αισθητικά Δοκίμια*. μτφρ. Μαρία Ρέγκου, Αθήνα: Printa 2005, σ. 170-174.

³⁷ Baudelaire C. 1976, σ. 716 και Baudelaire C. 2005, σ. 172, όπου σύμφωνα με τον Baudelaire, η μόδα είναι μια έξοχη διαστροφή της φύσης ή ακόμα καλύτερα μια αναμόρφωσή της. Στη μετάφραση χάνεται η σύνδεση της με τον εγκέφαλο, αφού έχει επιλεγθεί η λέξη πνεύμα ως μετάφραση του *cerveau*: *η μόδα πρέπει να θεωρηθεί ως ένα σύμπτωμα του ιδεώδους του γούστου που επιπλέει στον ανθρώπινο εγκέφαλο πάνω από κάθε τι χυδαίο* (μτφρ. δική μου).

³⁸ Rousseau J., *Οι ονειροπολήσεις του μοναχικού οδοιπόρου*, μτφρ. Σημηριώτης Νίκος, Αθήνα: Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος, 1989. Η σκέψη του Baudelaire είναι αρκετά κοντά με εκείνη του Rousseau όσον αφορά στην ελευθερία της σκέψης, των κακών καθοδηγητών και ιδιαίτερα στην περιπλάνηση και την ονειροπόληση. Η βασική διαφορά έγκειται στη στροφή του Baudelaire προς την πόλη και την τέχνη ως χώρους ονειροπόλησης και την πεποίθηση μιας αυθαίρετης χρήσης της έννοιας Φύσης. Σχετικά με αυτή την αυθαιρεσία βλ. Calasso R. 2021, σ. 16-17.

³⁹ Baudelaire C. 1975, σ. 689 και Baudelaire C. 2007, σ. 87.

⁴⁰ Baudelaire C. 1975, σ. 291 και Baudelaire C. 2018, σ. 46.

πόλης και του εγκεφάλου. Ταυτόχρονα, ο αναγνώστης μπορεί να δει τον ίδιο τον λόγο του Baudelaire, κάποιες από τις επιρροές του και την υποδοχή του από τον Γάλλο φιλόσοφο. Ο Foucault, έναν αιώνα αργότερα, εξετάζει την ιδιαιτερότητα αυτής της αλλαγής της δομής του κόσμου των πόλεων, της αντίληψης και της ιστορίας από ιστορία του χρόνου σε ιστορία του χώρου από τον Διαφωτισμό μέχρι και σήμερα, χρησιμοποιώντας ως ενδεικτικό παράδειγμα τον Baudelaire. Έτσι, στο δεύτερο κεφάλαιο, όπου επιχειρώ την περιπλάνηση στον τεχνοκριτικό λόγο του Baudelaire μέσω των πεζών ποιημάτων στο περιβάλλον που έδρασε, τα μέσα του 19^{ου} αιώνα στο Παρίσι, ο συσχετισμός ποίησης και κριτικής, φιλοσοφίας κι επιστήμης γίνεται με έναν ευκρινέστερο τρόπο αλλά κυρίως αναδεικνύεται η σπουδαιότητα των *Μικρών ποιημάτων σε πεζό* και η συνομιλία τους με καλλιτέχνες όπως ο Constantin Guys.

Στο τρίτο κεφάλαιο, εξετάζω τη σημασία των προσλήψεων του Baudelaire ως παλίμψηστου, όπου ακόμα κι οι κριτικές που ασκούνται είτε στον Baudelaire είτε μεταξύ των κριτικών, ακόμη κι όταν αλληλοσυγκρούονται, δεν παύουν να γίνονται στον ίδιο «τόπο», εμπλουτίζοντας το παλίμψηστο προσλήψεων και τέχνης. Ως αρχική επιφάνεια του παλίμψηστου των προσλήψεων χρησιμοποιείται ο Walter Benjamin, ο οποίος αφιερώνει εκτενείς μελέτες σχετικά με τον Baudelaire, με κοινό σημείο τους την αλληγορία, το πλήθος και την απειλή της προόδου, ενώ η Sonam Singh φωτίζοντας άλλα σημεία, ασκεί έντονη κριτική στον Benjamin, προσπαθώντας να «διαχωρίσει» εντελώς την επιφάνεια του Baudelaire από αυτήν του Benjamin. Στη συνέχεια, η περιπλάνηση στις προσλήψεις αφορά κυρίως τη ζωγραφική, με τον Michael Fried να εστιάζει στο κριτήριο της μνήμης στον Baudelaire και την Claude Imbert να μελετά το *πού* και *πώς* κοίταξε ο Baudelaire και πώς τελικά διαμοίρασε το βλέμμα που του επεστράφη αλλάζοντας τη ροή της ιστορίας. Με την πρόσληψή τους, αναδεικνύεται κι η συμβολή του Delacroix και του Manet σε διάλογο με τον Baudelaire. Πιο σύντομα, αλλά με τη συμβολή του σε όλο το εγχείρημα της εργασίας, ο Roberto Calasso, αναδεικνύει τη σημασία του ενικού *sensorium* του Baudelaire σε αυτό το κρίσιμο σταυροδρόμι του κόσμου, διαβάζοντας αρκετά από τα πεζά έργα και τις εξομολογήσεις των ημερολογίων του, όπως προτείνει κι ο T. S. Eliot. Η συνεισφορά του Calasso είναι ιδιαίτερη καθώς μέσα από τα σύντομα κείμενά του, υποδεικνύει σιωπηλά έναν τρόπο απόστασης και ενσυναίσθησης μεταξύ των προσλήψεων και του έργου του, χωρίς να αναιρεί την αυτονομία και την αξία των εκάστοτε μελετητών. Φυσικά, σε όλη αυτή την περιπλάνηση των προσλήψεων η

συνοχή ανάμεσά τους ενισχύεται μέσω του μπωντλερικού λόγου και των *Μικρών ποιημάτων σε πεζό*.

Τέλος, στο τέταρτο κεφάλαιο, η θεώρηση της τέχνης, της πρόσληψης και του εγκεφάλου ως παλίμψηστων αλλά κι η πεποίθηση ότι ο Baudelaire παραμένει ζωντανός και παρόν, επιβεβαιώνεται σε έναν διάλογο με άλλα πεδία. Πιο συγκεκριμένα, ακολουθώντας τη ρήση του Baudelaire πως η λογοτεχνία, κι ως εκ τούτου κι η τέχνη, είναι ανάγκη να συνομιλήσει με τη φιλοσοφία και την επιστήμη, πραγματοποιώ μια συζήτηση με ερωτήματα σε σχέση με την ενοποίηση των αισθήσεων και των τεχνών, του φαινομένου της συναισθησίας, όπου ένα ερέθισμα διεγείρει πολλαπλές αισθήσεις, του πότε είναι ή όχι ένα έργο ολοκληρωμένο και τη συνεισφορά του στον τρόπο θέασης ενός έργου ή ενός είδους όπως η βιντεοτέχνη. Στον διάλογο αυτό, όπου νευροεπιστήμονες με συγκρουόμενες απόψεις, όπως ο Semir Zeki, η Catherine Malabou κι ο Jean-Michel Hupé, συναντούν τη φωνή του Maurice Merleau-Ponty, του John Locke και του Goethe, *ο ποιητής είναι παρόν*.

Στον επίλογο, πέραν μιας μικρής ανακεφαλαίωσης, θα συνοψίσω τα συμπεράσματα αυτής της περιπλάνησης και της συμβολής των *Μικρών ποιημάτων σε πεζό* αλλά συγχρόνως θα θέσω προβληματισμούς και προτάσεις για πιθανόν μελλοντικές έρευνες, μέσα από τις οποίες ο Baudelaire μπορεί να παραμένει ζωντανός όπως ένας κήπος, ο οποίος ενώ μοιάζει ίδιος, συνεχώς μεταβάλλεται συγκεντρώνοντας καινούρια κι αντιθετικά στοιχεία, τα οποία αν κοιτάξουμε προσεκτικά θα φανούν. Ακόμα κι αν δεν φαίνονται όμως, μπορούμε να σκάψουμε πιο βαθιά, ώστε να καλωσορίσουμε ό,τι αναδυθεί στην επιφάνεια. Αν για τον Baudelaire, *η μουσική σκάβει τον ουρανό*⁴¹ κι ο Θεός για τον George Bernard Shaw βρίσκεται στον κήπο κι απλά πρέπει να σκάψουμε,⁴² ίσως αυτή η συναισθητική σύμπραξη να μας φανερώσει τη θρησκευτικότητα και την έκσταση της τέχνης, ακόμη κι όταν αυτή για τον Baudelaire δεν είναι παρά πορνεία.⁴³

⁴¹ Baudelaire C. 1975, σ. 653 και Baudelaire C. 2007, σ. 25.

⁴² Shaw B.G., *The adventures of the black girl in her search for God*, London: Constable and Company Ltd 1932 (επανεκτύπωση Οκτ. 1933), σ. 53.

⁴³ Baudelaire C. 1975, σ.649 και Baudelaire C. 2007, σ. 16.

1^ο κεφάλαιο: Η περιπλάνηση στη δομή και το περιεχόμενο των *Μικρών Ποιημάτων σε Πεζό* ως χωρωθεισιών μέσα από το ερώτημα «Τί είναι Διαφωτισμός;» .

Το 1784 το γερμανικό περιοδικό *Berlinische Monatschrift* δημοσίευσε την απάντηση του Immanuel Kant, στην ερώτηση που είχε θέσει στους αναγνώστες του για το *τί είναι Διαφωτισμός*.⁴⁴ Ακριβώς έναν αιώνα αργότερα, δύο σημαντικά κείμενα του Michel Foucault, που συνδέονται με αυτή την ερώτηση, βρίσκουν το φως της δημοσιότητας. Το ομώνυμο *Τι είναι διαφωτισμός;* συνιστά έναν σχολιασμό στην απάντηση του Kant και μια επαναπροσέγγιση του ερωτήματος σε σχέση με τη νεωτερικότητα και τη στάση του μοντέρνου ανθρώπου, όπως περιγράφεται από τον Baudelaire. Στις *Ετεροτοπίες* πάλι,⁴⁵ εξερευνάται η αλλαγή της ιστορίας συναρτήσει του χώρου και το πώς άλλαξαν σταδιακά οι χώροι του πολιτισμού μας από την περίοδο του Διαφωτισμού μέχρι τις ημέρες μας. Ο Foucault, βέβαια, εστιάζει το ενδιαφέρον του, σε κάποιους συγκεκριμένους *άλλους χώρους* και τις αρχές που τους διέπουν. Τα δύο αυτά κείμενα μπορούν να αποτελέσουν έναν φακό θέασης για την κατανόηση της δομής των *Μικρών Ποιημάτων σε πεζό* και πιο συγκεκριμένα αν τα εξετάσουμε σε σχέση με το εισαγωγικό γράμμα του Baudelaire προς τον Houssaye. Εκεί δίδεται εμμέσως μια απάντηση στα ερωτήματα του Foucault για το ήθος και τη στάση του μοντέρνου ανθρώπου αλλά και της τέχνης ως χώρου κριτικού στοχασμού. Τέλος, μέσα από τη δομή τους κι ενδεικτικών αποσπασμάτων, γίνεται πιο κατανοητό το πώς επιτυγχάνεται η περιπλάνηση στους χώρους, πραγματικούς ή όχι, ουτοπίες ή ετεροτοπίες, χώρους τους οποίους εντοπίζει κι ο Foucault.

Το ερώτημα του τι είναι Διαφωτισμός μοιάζει με την ερώτηση της Σφίγγας που καλείται να απαντήσει κάθε φιλόσοφος, καθώς καθορίζει τον τρόπο ύπαρξή μας, τον στοχασμό μας και τις πράξεις μας.⁴⁶ Αυτό όμως που έχει ενδιαφέρον στην περίπτωση της απάντησης που δίνει ο Kant, είναι το γεγονός πως συνδέει τη φιλοσοφία με τη σύγχρονη και καθημερινή πραγματικότητα⁴⁷ μέσα από έναν ορισμό, ο οποίος βρίσκεται πολύ κοντά στον τρόπο σκέψης του Baudelaire. Είναι η αναζήτηση του τι διαφέρει το σήμερα σε σχέση με το χθες, με τον Διαφωτισμό να συνιστά την έξοδο

⁴⁴ Rabinow P. (επιμ.), *What is Enlightenment?*, Στο: *The Foucault Reader*, μτφρ. Porter Cathrine, USA: Pantheon Books, σ. 32-50, Εδώ:σ. 32.

⁴⁵ Foucault M., *Άλλοι χώροι (Ετεροτοπίες)*, Στο: *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Μπετζέλος Τάσος, Αθήνα: Πλέθρον 2012, σ. 255-270.

⁴⁶ ό. π., σ.32.

⁴⁷ ό. π., σ. 34.

προς την ωρίμανση και μια προσωπική πράξη θάρρους, η οποία παρά την αυτονομία του ατόμου, δεν είναι αποκομμένη από τη συλλογική προσπάθεια και την μεταβολή του συνόλου.⁴⁸ Η διαφοροποίηση αυτή οφείλεται στην ιδιωτική και δημόσια χρήση του Λόγου, ο οποίος καθιστά εντέλει τον Διαφωτισμό προσωπικό κι ατομικό πολιτικό ζήτημα με άμεσο καρπό τη γέννηση της κριτικής και την ωρίμανση του Λόγου.⁴⁹ Επομένως, το κείμενο του Kant αποτελεί το ίδιο σταυροδρόμι στη ροή της ιστορίας, καθώς γεννιέται ο κριτικός στοχασμός με το σήμερα να συνειδητοποιείται ως διαφορά μέσα στην ιστορία.⁵⁰ Τελικά, αποτελεί με τη σειρά του σημείο εκκίνησης για αυτό το οποίο ονομάζουμε μοντερνισμό. Στην προσπάθειά του ο Foucault να εξηγήσει την ποιοτική διαφορά του μοντερνισμού καταφεύγει στην έννοια του *ήθους* και της *στάσης*, όπως περιγράφονται από τον Baudelaire σε ένα από τα πιο σημαντικά δοκίμιά του, στον *Ζωγράφο της μοντέρνας ζωής*.⁵¹

Ο μοντέρνος άνθρωπος περιπλανιέται όπως ο *flâneur* αλλά με τον απώτερο σκοπό του μοντέρνου ζωγράφου. Καθώς επιστρέφει τη νύχτα στο δωμάτιό του ξεκινά να μεταμορφώνει τον κόσμο, να επινοεί και να αναδημιουργεί τον εαυτό του, όχι μόνο μέσω της φαντασίας και της ονειροπόλησης, αλλά μέσω της τέχνης, με την πρακτική μιας ελευθερίας η οποία ενώ σέβεται την πραγματικότητα συγχρόνως τη βιάζει.⁵² Ο Foucault αναφέρεται στην αποτύπωση του καινούριου κόσμου, την *ηρωοποίηση του παρόντος*, χρησιμοποιώντας το παράδειγμα που γοήτευσε τον Baudelaire, τον ζωγράφο Constantin Guys. Ο Guys παρότι είναι ηλικιωμένος βλέπει με τη μεθυστική περιέργεια κι αφέλεια ενός μικρού παιδιού, το πλήθος και τον χώρο.⁵³ Η συμπεριφορά του είναι παρόμοια με εκείνη του ηλικιωμένου στο *Ο άνθρωπος του πλήθους*, που κινείται από χώρο σε χώρο αντλώντας ενέργεια από το πλήθος σαν να ήταν πηγή ηλεκτρικού ρεύματος.⁵⁴ Ως εκ τούτου, δεν έχει κανένα νόημα οι μορφές που ζωγραφίζει να είναι ντυμένες με τα ρούχα του παρελθόντος⁵⁵ όπως επέβαλλε η Ακαδημία. Αντίθετα, τις προσαρμόζει στη μόδα του καιρού του την οποία αντιλαμβάνεται όχι μόνο με τα μάτια του αλλά με όλες τις αισθήσεις του.

⁴⁸ ο. π., σ. 35.

⁴⁹ ο. π., σ. 36.

⁵⁰ ο. π., σ. 38.

⁵¹ ο. π., σ. 39.

⁵² ό. π., σ. 42.

⁵³ ό. π., σ. 41.

⁵⁴ Baudelaire C. 1976, σ. 692 και Baudelaire C. 2005, σ. 146.

⁵⁵ ό. π., σ. 40.

Πάρα ταύτα, ο Foucault, δεν επεκτείνεται σε ένα γεγονός όσον αφορά στη ζωγραφική το οποίο μεταφέρει ακόμα καλύτερα την έννοια της ωρίμανσης και της επίδρασης που είχε ο Διαφωτισμός στη ζωγραφική και την οποία ο Baudelaire συλλαμβάνει από πολύ νωρίς. Είναι το πέρασμα από τις παιδικές μουντζούρες στον «καινούριο» τρόπο να ζωγραφίζει και το πώς ο ίδιος έγινε δάσκαλος του εαυτού του, δηλαδή της ωρίμανσής του χωρίς, όπως λέει ο Kant, να χρειάζεται να υπακούει τυφλά στις επιταγές καθοδηγητών.⁵⁶ Στην περίπτωση του Baudelaire, των κακών τεχνοκριτικών. Η ωρίμανση αυτή θυμίζει την κατάκτηση της ελευθερίας που επιζητά ο Rousseau,⁵⁷ μακριά από δασκάλους οι οποίοι αντί να αναπτύσσουν την προσωπικότητα ενός παιδιού την περιορίζουν φιμώνοντας τη φωνή τους και φασκιώνοντας το σώμα τους.⁵⁸ Η σύνδεση που κάνει ο Baudelaire σε σχέση με την κοινή αργοπορημένη ηλικιακή τους αφετηρία, όσον αφορά στη δραστηριότητά τόσο του Guys όσο και του Rousseau, υποδηλώνει αυτή την ωριμότητα, η οποία όμως μπορεί να συγκρατεί τον παιδικό κι άγριο τρόπο σκέψης.⁵⁹ Εκεί έγκειται κι η μεγαλοφυΐα τους, κι όχι σε μια ρήξη με τη Φύση, αλλά στην ικανότητα να βλέπουν με τα παιδικά μάτια αυτό που υπάρχει σε αυτήν και να το αναδημιουργούν ώστε όλα να μοιάζουν καινούρια. Άλλωστε κι ο ίδιος ο Rousseau, ο οποίος στρεφόταν προς τη φύση προκειμένου να ονειροπολήσει, ομολογούσε, σύμφωνα με τον Baudelaire, πως ένιωθε ρίγη συγκίνησης κάθε φορά που επισκεπτόταν μέρη, όπως είναι τα cafés, τα οποία περιγράφει ο Baudelaire στα πεζά ποιήματα και αποτυπώνει ο Guys στα έργα του.⁶⁰ Επομένως, κι οι δύο αντλούν τη φαντασμαγορία από τη Φύση,⁶¹ την οποία όμως δεν την χρησιμοποιούν μόνο σαν δεξαμενή μνήμης, εφόσον όλοι οι καλοί σχεδιαστές σχεδιάζουν από μνήμης,⁶² αλλά κυρίως διαμέσου μιας σειράς επιτελέσεων μέσα στον

⁵⁶ Foucault M. 1984, σ. 36.

⁵⁷ Baudelaire C. 1973, τ.2, σ. 141: Η σύνδεση με τον Rousseau είναι ορατή τόσο στην ονειροπόληση όσο και στις εξομολογήσεις με τον Baudelaire να γράφει στην μητέρα του αυτό το όνειρό του, όπου οι *Εξομολογήσεις του Rousseau* θα φαίνονται χλωμές συγκριτικά με το *Mon cœur mis à nu*.

⁵⁸ Rousseau J., *Emile or on education*, μτφρ. Allan Bloom, USA: Basic Books, 1979, σ. 44 και 64, όπου σύμφωνα με τον Rousseau, τόσο η κίνηση των παιδιών όσο κι η γλώσσα την οποία κάθε λαός κι άνθρωπος μιλάει και την οποία θεωρεί τέχνη, κατευθύνεται συχνά λανθασμένα λόγω των δασκάλων. Το παράδειγμα με τα φασκιωμένα πόδια για τον περιορισμό των κινήσεων θεωρώ πως είναι ανάλογο με το *φάσκιωμα* των μορφών της ακαδημαϊκής τέχνης στην οποία εμμένουν κριτικοί και καλλιτέχνες της εποχής του.

⁵⁹ Baudelaire C. 1976, σ. 688 και Baudelaire C. 2005, σ. 141, όπου σύμφωνα με τον Baudelaire, κι ο Rousseau κι ο Guys ξεκίνησαν το γράψιμο και τη ζωγραφική αντίστοιχα, κοντά στα σαράντα δύο τους χρόνια.

⁶⁰ Baudelaire C. 1976, σ. 654 και Baudelaire C. 2007, σ. 25.

⁶¹ Baudelaire C. 1976, σ. 694 και Baudelaire C. 2005, σ. 148.

⁶² ό. π., σ. 698 και σ. 155 αντίστοιχα, όπου όπως φαίνεται για τον Baudelaire, η μνήμη κι η εικονοποίηση μέσω της φαντασίας είναι ο πυρήνας της δημιουργικής διαδικασίας του καλού και μοντέρνου ζωγράφου.

κόσμο, που τους κάνει να είναι μοντέρνοι ζωγράφοι, ποιητές ή κριτικοί. Η στάση αυτή που κρατάει ο Rousseau κι ο Baudelaire, είναι ο ίδιος αφορισμός που υπάρχει και στον Friederich Nietzsche όταν αναφέρεται στην ιδιοσυγκρασία κάποιων φιλοσόφων κι ο οποίος καταδικάζει την πρακτική της *μουμιοποίησης και της ταρίχευσης* των ιδεών και των μορφών.⁶³

Για αυτό κι ο Guys, μακριά από μοντέλα, μετουσιώνει με γραμμές και χρώμα την εμπειρία από τη σχέση του με το πλήθος, αποδίδοντας το αίσθημα της κίνησης και του ζωντανού σώματος κι όχι «φασκιωμένες» μορφές. Επομένως, είτε πρόκειται για τις μορφές των έργων είτε πρόκειται για τη δική του ενική μορφή, ο μοντέρνος άνθρωπος, επιδίδεται με θρησκευτικό ασκητισμό⁶⁴ στην περιπλάνηση και την εικονοποίηση, τη συνεχόμενη αναδημιουργία του εαυτού του, η οποία οδηγεί σε μια αυθεντική ζωή και στην κατάκτηση της αυτονομίας του. Τελικά, είναι αυτή η ιδιότητα, ο *δανδισμός*,⁶⁵ όπου διακρίνει στον Baudelaire ο Foucault, προκειμένου να δηλώσει ακόμη και τη διαφορά μεταξύ των αιώνιων συλλήψεων του ουμανισμού σε σχέση με το ιδεώδες του διαφωτισμού και κατ' επέκταση του μοντερνισμού, ο οποίος εξυμνεί το φευγαλέο διά της αλληγορίας.

Σε συνδυασμό με την διαπίστωση που κάνει ο Foucault από τις πρώτες γραμμές κιάλας στις *Ετεροτοπίες*, ότι ο 19^{ος} αιώνας είναι εποχή περισσότερο του χώρου κι όχι του χρόνου, γίνεται φανερό πως το κέρδος του Διαφωτισμού, που είναι ο κριτικός στοχασμός, ενέχει καθοριστικό ρόλο στην μετατόπιση της νοημοσύνης μας και των καθημερινών πράξεών μας. Ο χώρος αυτός, εντός του οποίου μπορεί να ηρωοποιήσει ένα παρόν, δεν είναι άλλος από τον χώρο της τέχνης⁶⁶ με την κριτική να αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της. Ακόμα περισσότερο, μπορούμε να κατανοήσουμε την φράση του Foucault για μια εργασία του εαυτού και της τέχνης, της ωρίμανσής μας, όχι εντός ή εκτός ενός χώρου και σε μια κίνηση υπέρβασης όπως προτείνει ο Kant,

⁶³ Nietzsche F., *The twilight of the Idols*, μτφρ. Judith Norman, Στο: *The Anti-Christ, Ecce Homo, Twilight of the Idols, and Other Writings*, Cambridge: Cambridge University Press 2005, σ.166-167.

⁶⁴ Foucault M. 1984, σ. 41.

⁶⁵ Baudelaire C. 1976, σ. 691 και Baudelaire C. 2005, σ. 145: Εδώ πρέπει να γίνει η εξής διευκρίνηση: Ο Foucault ταυτίζει τον μοντέρνο άνθρωπο με τον τρόπο ζωής του δανδή, τον Baudelaire, και το παράδειγμα τον Guys. Ωστόσο, ο Foucault παραβλέπει τη φράση του Baudelaire πως ο δανδής είναι, ή προσποιείται πως είναι για λόγους πολιτικούς ή ταξικούς, ένας άνθρωπος κορεσμένος, τον οποίο δεν τον συγκινεί τίποτα. Ο Guys, κι ως εκ τούτου, ο μοντέρνος ζωγράφος, σιχαίνεται τους κορεσμένους και συγκινείται διαρκώς λόγω του ακόρεστου πάθους του. Είναι πιο κοντά στον φιλόσοφο αλλά με μεγαλύτερη αγάπη για τα ορατά από ότι οι ιδέες.

⁶⁶ Foucault M. 1984, σ. 42.

αλλά σε μια στάση κατά την οποία παραμένουμε στο *μεθόριο*.⁶⁷ Είναι στο μεθόριο που υπάρχει η απόλυτη ελευθερία κι η επικινδυνότητα και εκεί ακριβώς ακροβατεί ο Baudelaire με τα πεζά ποιήματά του. Στην αρχή του γράμματος προς τον Houssaye, παρατηρεί ότι αυτός ο συνδυασμός των πεζών ποιημάτων προσφέρει *ευκολίες* που επιτρέπουν μια πολλαπλότητα δυνατοτήτων: στον εκδότη σε σχέση με το χειρόγραφο και πώς θέλει να το εκδώσει, στον αναγνώστη για τη σειρά με την οποία θα τα διαβάσει και στον συγγραφέα στο να ονειροπολήσει.⁶⁸ Γίνεται, επομένως, αντιληπτό πως στο μεθόριο της τέχνης, υπάρχει η δυνατότητα ενός ιδιωτικού χώρου εντός του δημοσίου χωρίς να χάνεται η αυτονομία κανενός. Αν, μάλιστα, όλες οι τέχνες, όπως ισχυρίζεται στις εξομολογήσεις του με αφορμή τη μουσική, δίνουν την ιδέα του χώρου, εφόσον οι τέχνες είναι αριθμός κι ο αριθμός με τη σειρά του είναι μετάφραση του χώρου,⁶⁹ τότε στο μεθόριό τους, μεταξύ του μηδενός και της μονάδας, είναι γνωστό από τα μαθηματικά πως υπάρχει μια απειρία χωρικών δυνατοτήτων. Ως εκ τούτου, η προφανής συνέπεια που για τον Foucault είναι η απομάκρυνση από καθολικότητες κι η αυτονομία του πράττειν και του σκέπτεσθαι, φέρνει τον Baudelaire κοντά στη σύγχρονη εξερεύνηση του απείρου. Ο καθένας αποφασίζει την κατασκευή και την πλοκή στην οποία υπάρχει και τα όριά του:

Αφαιρέστε τη σπονδυλική στήλη κι ευθύς αμέσως τα δυο μέρη αυτής της βασανιστικής «φαντασίας» συνενώνονται δίχως κανέναν κόπο. Κόψτε την σε μικρότερα αποσπάσματα και θα διαπιστώσετε πως το καθένα μπορεί να υπάρξει αυτοτελώς.⁷⁰

Μάλιστα, στα σχεδιάσματά του ο Baudelaire, αφήνει μια σειρά θεματικών με τις οποίες σκόπευε να ασχοληθεί φτάνοντας τα εκατό πεζά ποιήματα⁷¹ κι επομένως ακόμα περισσότερους συνδυασμούς. Ωστόσο, η αυτονομία και η αυθεντικότητα, δεν πρέπει να εκληφθεί ως αγνόηση προτύπων αλλά ως ωρίμανση και στοχαστική στάση στο μεθόριο. Δύο στοιχεία που έχουν σημασία κατόπιν της περιγραφής του ερπετού στον εκδότη του, είναι αρχικά η παραδοχή του πως υπήρξε ένα μοντέλο στο οποίο βασίστηκε, ο *Γκασπάρ της νυκτός* του Aloysius Bertrand και ύστερα ο χαρακτηρισμός του ως «περιλάλητου» παρά την αγνόησή του από τον πολύ κόσμο. Ο Bertrand μέσα από κάποια κείμενα συνομιλώντας με τον «Σατανά» και το Κακό, όπως ο Baudelaire

⁶⁷ ό. π. σ. 45.

⁶⁸ Baudelaire C. 1975, σ. 275 και Baudelaire C. 2018, σ. 25.

⁶⁹ Baudelaire C. 1975, σ. 702 και Baudelaire C. 2007, σ. 105.

⁷⁰ Baudelaire C. 1975, σ. 275 και Baudelaire C. 2018, σ. 25.

⁷¹ Βαρβαρούσης Σ., Σημειώσεις, Στο: Baudelaire C., *Η μελαγχολία του Παρισιού-Μικρά ποιήματα σε πεζό*, Αθήνα: Ερατώ 1985, σ.195-200, όπου περιγράφονται τίτλοι για ποιήματα όπου θα έγραφε.

ή ο Ροε με τον αεικίνητο γέρο ως ιδανικό εωσφορικό μοντέλο, περιέγραψε με ζωγραφικό τρόπο τη παρελθούσα ζωή και τα άνθη-μοτίβα ενός μεσαιωνικού και μπαρόκ «κήπου» με μύθους και πρωταγωνιστές της τότε περιόδου. Εν τούτοις, αυτό που έχει αξία να τονιστεί σε σχέση με τον *Γκασπάρ της νυκτός*, είναι πως ανατρέχοντας στο αντίστοιχο εισαγωγικό πεζό ποίημα του Bertrand, τίθεται ένα ερώτημα το οποίο είναι κομβικό και για τον Baudelaire αλλά και για τον Foucault που προτάσσουν την τέχνη ως χώρο: είναι το ερώτημα του *τι είναι η τέχνη*.

«Είχα αποφασίσει» είπε, «να ψάξω για την τέχνη όπως οι ροδόσταυροι του Μεσαίωνα αναζητούσαν τη φιλοσοφική λίθο- καθότι η τέχνη είναι, θαρρώ, η φιλοσοφική λίθος του δέκατου ένατου αιώνα μας!».⁷²

Για αυτό κι η παρένθεση στη ροή του λόγου του *ένα βιβλίο γνωστό σε σας, σε εμένα και σ' ορισμένους εκλεκτούς φίλους, δεν έχει κάθε δικαίωμα να καλείται περιλάλητο*; είναι αρκετά σημαντική, καθώς μπορούμε να δούμε πως αυτή η διαφοροποίηση δεν σχετίζεται με μια χρονική ή χωρική έκταση. Αντίθετα, είναι συνυφασμένη με την ύπαρξή του ως σημείου που συνδέει έστω και λίγα άτομα-σημεία αλλά εκλεκτά και που ξεχωρίζουν για τη στάση τους απέναντι στα ερωτήματα που διακυβεύονται σε κάθε εποχή. Εν προκειμένω, το ζήτημα της τέχνης. Ταυτόχρονα, συνιστά και μια κριτική όπως την κατανοεί κι ο Foucault, σχετικά με την ομοιογένεια που επιβάλλεται μέσω σχέσεων εξουσίας.⁷³ Απέναντι σε αυτές τις σχέσεις εξουσίας, που αφορούν τα πράγματα, τους εαυτούς μας και τους άλλους, ο Baudelaire απαντάει με μια εξομολόγηση στο τέλος του γράμματος. Σε μία παράγραφο παίρνει θέση τόσο ως προς τα πράγματα και τον εαυτό του όσο κι ως προς το περιβάλλον και τη σχέση του με αυτό, κοντολογίς, στα ερωτήματα που θέτει ο Foucault,⁷⁴ δηλαδή του πώς απαρτιζόμαστε ως υποκείμενα της ίδιας μας της γνώσης, ως άτομα τα οποία ασκούν ή υπόκεινται σε σχέσεις εξουσίας και πώς απαρτιζόμαστε ως ηθικά υποκείμενα των ίδιων μας των πράξεων:

Για να πω την αλήθεια, όμως, φοβάμαι πως ο φθόνος μου δεν μου χάρισε την ευτυχία. Δεν πρόλαβα ν' αρχίσω να δουλεύω κι αμέσως συνειδητοποίησα ότι όχι μόνο παρέμενα μακριά απ' το μυστηριώδες και εκθαμβωτικό μου πρότυπο, αλλά και ότι έκανα κάτι (αν αυτό μπορεί να αποκληθεί κάτι) μοναδικά διαφορετικό, ατύχημα, βέβαια, για το οποίο κάθε άλλος εκτός από εμένα θα εξοργιζόταν το δίχως άλλο, και το οποίο δεν μπορεί παρά να ταπεινώσει βαθιά

⁷² Μπερτράν Α., *Γκασπάρ της Νύχτας*, μτφρ. Βάρσος Γ., Ιωαννίδου Γ., Καλογεροπούλου Σ., Μπενέκου Μ., Σωτηροπούλου Π., Τσόγκα Σ., επιμ. Βάρσος Γιώργος, Αθήνα: Νήσος 2016, σ. 15.

⁷³ Foucault M. 1984, σ. 48.

⁷⁴ ό. π., σ. 49.

ένα πνεύμα το οποίο θεωρεί πως η μεγαλύτερη τιμή του ποιητή είναι το να εκπληρώσει επακριβώς αυτό που σχεδίαζε αρχικά να κάνει.⁷⁵

Γίνεται αντιληπτό πως η νοημοσύνη του Baudelaire, εντοπίζει μεν την αξία του προτύπου του αλλά ταυτόχρονα τολμά την απομάκρυνσή του από αυτό. Συνεπώς, αγκαλιάζοντας το τυχαίο, παίρνει θέση στη νέα γνώση και το καινούριο, και ειδικότερα, ως προς την στάση που επικρατούσε για τη φύση της ποίησης και της τέχνης. Εγκαταλείποντας τη μέθοδο την οποία είχε ορίσει και περιπλανώμενος ανακαλύπτει μια νέα γη, επικίνδυνη, έναν νέο ετεροτοπικό χώρο, στο μεθόριο μεταξύ ποίησης και πεζογραφίας. Τελικά, διευρύνει τα όρια της τέχνης ακολουθώντας αυτό το σπουδαίο ύφος, που εκμυστηρεύεται και στις *εξομολογήσεις* του, δηλαδή να είναι *πάντοτε ποιητής, ακόμη και στον πεζό λόγο*.⁷⁶ Αυτό το «έμμονο ιδανικό» παρά την ύπαρξη προτύπου, γεννιέται στον Baudelaire λόγω της αναπτυσσόμενης πόλης και των σχέσεων, ακριβώς όπως συμβαίνει και στον ανθρώπινο εγκέφαλο μέσω των πολυάριθμων συνάψεων που με τη σειρά τους σχηματίζουν ένα οργανικό παλίμψηστο:

Είναι κυρίως εξαιτίας της διαβίωσης σε πόλεις αχανείς, καθώς και των περιπλοκών που οι αναρίθμητες σχέσεις σε αυτές δημιουργούν, που γεννούν αυτό το έμμονο ιδανικό.⁷⁷

Η παρομοίωση της λυρικής πρόζας με τη κραυγή ενός Υαλοπώλη,⁷⁸ δηλαδή με ήχο προς όλες τις κατευθύνσεις ίσαμε τις σοφίτες και διαμέσου της ομίχλης, υπονοεί πως αυτός ο χώρος της ονειροπόλησης βρίσκεται σε άμεση σύνδεση με αυτόν της πραγματικότητας, κι επομένως ανάμεσα στο έξω και στο μέσα υπάρχουν διάυλοι επικοινωνίας, όπως στα συγκοινωνούντα δοχεία. Εάν, λοιπόν, βρισκόμαστε στην εποχή του χώρου, στην εποχή της τέχνης και των αριθμών, τίθεται το ερώτημα για το ποιοι είναι οι διάφοροι χώροι στους οποίους περιπλανιόμαστε και με ποιον τρόπο, εφόσον άλλοτε τους κατοικούμε, άλλοτε τους προσπερνάμε κι άλλοτε βρισκόμαστε απέναντί τους. Ακόμη, γεννιέται η απορία για το ποια μπορεί να είναι η σύνδεση των πεζών ποιημάτων με αυτούς τους χώρους και των σχέσεων που τους διέπουν.

⁷⁵ Baudelaire C. 1975, σ. 276 και Baudelaire C. 2018, σ. 26.

⁷⁶ Baudelaire C. 1975, σ. Baudelaire C. 2007, σ. 61.

⁷⁷ Baudelaire C. 1975, σ. 276 και Baudelaire C. 2018, σ. 26.

⁷⁸ Pichois C., Notes et Variantes, Στο: Baudelaire C. 1975, σ. 1308-1309: Την παρατήρηση αυτή ο Baudelaire την αναφέρει στον εκδότη καθώς είχε γράψει ένα τραγούδι με τίτλο *Το τραγούδι του Υαλοπώλη* (1857). Ωστόσο, το πεζό ποίημα *Ο Κακός Υαλοπώλης*, είναι και μομφή στον εκδότη του, επειδή δεν δημοσίευσε παρά μόνο τρία ποιήματά του κι έτσι τον συμπεριέλαβε στη λίστα που είχε με τα καθάρματα, βλ. Baudelaire C. 1975, σ. 694.

Στις *Ετεροτοπίες*, ο Foucault διευκρινίζει, εξ αρχής, τη σημασία του χώρου. Πιο συγκεκριμένα, διαπιστώνει πως η σημερινή εποχή είναι εποχή του χώρου κι ο κόσμος βιώνεται σαν ένα δίκτυο που ενώνει σημεία, υφαίνοντας τον ιστό του και όχι σαν μια μεγάλη ζωή που αναπτύσσεται διά μέσω του χρόνου.⁷⁹ Όμως αυτό δεν είναι που υποστηρίζει κι ο Baudelaire, δηλώνοντας πως *τούτο το ερπετό δεν έχει σπονδυλική στήλη* και αρκεί μέσω της φαντασία μας να ενώσουμε δύο οποιαδήποτε κομμάτια; Πράγματι, στα μικρά ποιήματα σε πεζό συμβαίνει κάτι ανάλογο, αφού δεν έχουμε μόνο «κομμένα κομμάτια» αλλά συν τοις άλλοις ποικίλες μορφές και συναισθήματα, τα οποία διασταυρώνονται χάρη στα κινούμενα πια μοτίβα των *Ανθέων* και του *Ζωγράφου της μοντέρνας ζωής*. Επομένως, τα πεζά ποιήματα αποτελούν με τη σειρά τους χωρικά σημεία των οποίων η ένωση οδηγεί σε νέες αντιληπτικές και χωρικές εμπειρίες. Αυτός ο καινούριος τρόπος αντίληψης, της χωροθεσίας που ο Hölderlin ήδη είχε καταλάβει, ήταν ο τρόπος ο οποίος ο Baudelaire βίωνε τον χώρο ανάμεσα στο πλήθος, στις στοές και στους κήπους. Σε μια ανασκόπηση της θεώρησης του χώρου με ορόσημο τον Γαλιλαίο,⁸⁰ ο Foucault, παρατηρεί την αποϊεροποίηση του χώρου, την πρόσληψή του ως απέραντης έκτασης και τελικά την κατανόησή του από τις σχέσεις που αναπτύσσουν μεταξύ τους τα γειτονικά σημεία και τα οποία εξηγεί ως σειρές, δέντρα και πλέγματα.

Η παραπάνω μεταφορά του χώρου μπορεί να συμπυκνωθεί στην έννοια της κατασκευής ενός παλίμψηστου, και σε μεγαλύτερη κλίμακα, στο παλίμψηστο που σχηματίζεται στη μεγαλούπολη. Επομένως, παρότι ο χρόνος μοιάζει να αποϊεροποιείται,⁸¹ ο χώρος ο οποίος παραμένει σημαντικός, προσδιορίζει και την έννοια του χρόνου με τις ανθρώπινες σχέσεις να έχουν ως σημείο αναφοράς τον χώρο. Η νύξη για τη φαινομενολογική προσέγγιση του χώρου και τη συνειδητοποίησή του ως μη ομοιογενούς και της άμεσης συνάρτησής του με τις σχέσεις, συμπυκνώνεται στο απόσπασμα στο *Πιλότος Πολέμου* του Antoine de Saint-Exupery, το οποίο χρησιμοποιεί ο Maurice Merleau Ponty, στο τέλος της *Φαινομενολογίας της αντίληψης*:

Ο άνθρωπος δεν είναι τίποτε άλλο από ένας κόμβος σχέσεων, μόνο οι σχέσεις μετράνε για τον άνθρωπο.⁸²

⁷⁹ Foucault M. 2012, σ. 256.

⁸⁰ ό. π., σ. 256-257.

⁸¹ ό. π., σ. 258.

⁸² Merleau-Ponty M., *Φαινομενολογία της αντίληψης*, μτφρ. Καψαμπελη Κική, Αθήνα: Νήσος 2016, σ. 752.

Βέβαια, η φαινομενολογία μας θυμίζει πως υπάρχει κι ένας ιδιαίτερος χώρος, άλλοτε διαφανής κι αιθέριος κι άλλοτε σκοτεινός και τραχύς, που στοιχειώνεται από την διάσταση της φαντασίωσης. Είναι ο χώρος της πρώτης μας αντίληψης, των ονειροπολήσεων μας και των παθών μας⁸³ και που στον Baudelaire συχνά πυροδοτείται μέσω ουσιών όπως το όπιο, το χασίς και το κρασί.⁸⁴ Ο Foucault αναγνωρίζει την αξία αυτών των χώρων, όμως, θεωρεί πως αφορούν το χώρο του «μέσα» ενώ εκείνος θα ήθελε να επεκταθεί στους χώρους του «έξω», οι οποίοι μας κατατρώνε και διαβρώνουν τις ζωές μας, τον χρόνο και την ιστορία μας.⁸⁵ Βέβαια, αυτοί οι χώροι, ακόμα και της ονειροπόλησης, όπως φαίνεται στα πεζά ποιήματα, έχουν άμεση επικοινωνία και δεν μπορούμε να πούμε πως είναι εντελώς περικλειστοί γιατί ακριβώς ορίζονται από τη σχέση μας με τους άλλους. Στο *Η σούπα και τα σύννεφα*, ο αφηγητής αγναντεύει τις κινούμενες αρχιτεκτονικές του μη απτού που φτιάχνει ο Θεός μονολογώντας και σκεπτόμενος την αγαπημένη του:

Όλες αυτές οι φαντασμαγορίες είναι σχεδόν τόσο όμορφες όσο και τα μάτια της όμορφης αγαπημένης μου [...].⁸⁶

Κι όμως αυτός ο χώρος και τα κτίριά του, διακόπτονται στα καλά καθούμενα από ένα βίαιο χτύπημα και τις βρισιές της:

Θα φας καμιά φορά τη σούπα, σ... μ... έμπορε σύννεφων;⁸⁷

Παρόμοιο μοτίβο επικρατεί και στο *Η διπλή κάμαρα*,⁸⁸ στην οποία περιγράφεται ως ο χώρος που διαθέτει όλα τα χαρακτηριστικά του ονειροπολήματος: μια κάμαρα πνευματική όπου η ψυχή βυθίζεται στην ανία όπως στο *Spleen* στα *Άνθη του Κακού*, όπου βαρύς και χαμηλός ο ουρανός πέφτει σαν το καπάκι πάνω στο πνεύμα που βογκά, λεία μιας χρόνιας πλήξης.⁸⁹ Εκεί, παίρνει ένα λουτρό νωχέλειας, σε μια ατμόσφαιρα ελαφρά χρωματισμένη με τριανταφυλλί και μπλε, όπου όλες οι μορφές έχουν χάσει τα περιγράμματά τους. Αυτή η κάμαρα, όμως, διακόπτεται από έναν θόρυβο που μπορεί

⁸³ Foucault M. 2012, σ. 258.

⁸⁴ Baudelaire C. 1975, σ. 403, όπου σύμφωνα με τον Baudelaire, στο *Le Poème du hachisch*, τα πιο αποτελεσματικά ναρκωτικά για αυτό το οποίο ονομάζουμε *Τεχνητό Ιδεώδες*, πέραν των αρωμάτων και των λικέρ, είναι το χασίσι και το όπιο.

⁸⁵ Foucault M. 2012, σ. 259.

⁸⁶ Baudelaire C. 1975, σ. 350 και Baudelaire C. 2018, σ. 128.

⁸⁷ Baudelaire C. 1975, σ. 1347, όπου στο πρωτότυπο σύμφωνα με τη σημείωση του μεταφραστή η φράση είναι: «soupe, sacrè bougre de marchand de nuages!».

⁸⁸ ό. π., σ. 280- 282, εδώ: 280 και Baudelaire C. 2018, σ. 31-33, εδώ: 31.

⁸⁹ Baudelaire C. 1975, σ. 74-75 και Baudelaire C. 2019, σ. 113.

να είναι μια άθλια ερωμένη ή ένας κλητήρας, απαριθμώντας τις κοινοτοπίες που διαβρώνουν τη ζωή του. Μόνο τότε επανεμφανίζεται ο Χρόνος ο οποίος κυβερνά βασανιστικά τη ζωή του.⁹⁰

Επομένως, ήδη καταδεικνύεται πως οι χώροι στους οποίους περιπλανιόμαστε και στους οποίους αναζητά την τέχνη κι ο Baudelaire στα πεζά ποιήματα, είναι χωροθεσίες οι οποίες ορίζονται από ένα σύνολο σχέσεων. Αυτή η ενότητα όμως δεν καταργεί την πίστη στην αυτονομία. Τουναντίον, όπως θα φανεί στον τεχνοκριτικό λόγο του, την υποστηρίζει κι όσον αφορά τις αισθήσεις και τις τέχνες χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν συνομιλούν μεταξύ τους. Η μία μεταφράζει την αλήθεια της άλλης με τη χρωματισμένη ατμόσφαιρα της *διπλής κάμαρας* να είναι ένα ελάχιστο δείγμα αυτής της ενότητας των αισθήσεων και των συναισθητικών νύξεων στο έργο του Baudelaire.

Φυσικά, τα πεζά ποιήματα βρίθουν κι από τους εξωτερικούς χώρους που ενδιαφέρουν τον Foucault, όπως είναι τα καφέ, οι δημόσιοι κήποι, οι δρόμοι, ένα λιμάνι, το νεκροταφείο κ.ά. Σε αυτούς του χώρους συναντούμε κι ορισμένες χωροθεσίες, οι οποίες έχουν κάποιες ιδιαιτερότητες κι ο Foucault τις διακρίνει σε δύο τύπους, τις *ουτοπίες*, δηλαδή την τελειοποιημένη όψη της κοινωνίας κι επομένως χώρους που δεν εντοπίζονται κάπου, και τις *ετεροτοπίες* που συνιστώνται από πραγματωμένες ουτοπίες κι άρα είναι εντοπίσιμοι χώροι.⁹¹ Στο *Πρόσκληση σε ταξίδι*, ο Baudelaire, ξεκινάει να διηγείται την ύπαρξη μιας υπέροχης χώρας, της Ουτοπίας, όπου ονειρεύεται να επισκεφτεί με μια παλιά φίλη του. Η αναφορά στην *Ουτοπία* του Thomas More είναι φανερή ως προς την εξιδανίκευση που υπάρχει ενώ ο τίτλος διακειμενικά παραπέμπει στο *Πρόσκληση σε βάλς* του Berlioz.⁹² Όμως αυτή η ουτοπία δεν βρίσκεται όπως στον More κάπου έξω, αλλά εντός του δωματίου του, κι είναι αισθητή διαμέσου του ερωτικού πόθου και της ονειροπόλησης των ευαίσθητων ψυχών· αυτές έχουν προικιστεί με την ικανότητα να ταξιδεύουν μεταξύ του Απείρου και του βλέμματος της αγαπημένης. Σε όλη αυτή την περιγραφή, σε μια μικρή φράση, κρύβεται και πάλι ο χώρος του στοχασμού και της μοντέρνας στάσης, και που δεν είναι άλλος από τον χώρο της τέχνης, η οποία είναι ανώτερη από τη Φύση:

⁹⁰ Baudelaire C. 1975, σ.282 και Baudelaire C. 2018, σ. 31.

⁹¹ Foucault M. 2012, σ. 260.

⁹² Pichois C., Notes et Variantes, Στο: Baudelaire C. 1975, σ.1324.

Χώρα μοναδική, ανώτερη απ' τις άλλες, όπως είναι η Τέχνη ανώτερη απ' τη Φύση, καθώς μεταμορφώνεται μέσα στην Τέχνη από τον λογισμό, καθώς διορθώνεται μέσα στην Τέχνη, τήκεται εκ νέου, κοσμεείται.⁹³

Η φύση κι η τέχνη είναι δύο χώροι που συνδέονται, όπως συνδέεται κι ο μη εντοπίσιμος χώρος των ουτοπιών με τις ετεροτοπίες. Παρά την αντίθεση τους, αυτά τα δύο είδη χώρων, συσχετίζονται μέσω μιας ενδιάμεσης εμπειρίας, όπως είναι η εμπειρία του κοιτάγματος στον καθρέφτη. Ο καθρέφτης αποτελεί ουτοπία, αφού είμαστε εκεί και χάρη σε εκείνον έχουμε γνώση του εαυτού μας κοιτάζοντας εκεί όπου ουσιαστικά απουσιάζουμε. Συνάμα, όμως, συνιστά και ετεροτοπία καθώς ο καθρέφτης υφίσταται πραγματικά και μέσω αυτού ανασυγκροτούμε τον εαυτό μας στον τόπο που βρισκόμαστε. Στην ανάλυσή του για τον Guys, ο Baudelaire, καταφεύγει στον καθρέφτη, όπως κι ο Foucault, και παρομοιάζει το πλήθος σαν έναν πελώριο καθρέφτη ίσο με το πλήθος, ένα καλειδοσκόπιο με συνείδηση, που το εγώ δεν χορταίνει το μη-εγώ.⁹⁴ Το παιχνίδι αυτό του καθρέφτη μεταξύ ουτοπίας κι ετεροτοπίας, εκτυλίσσεται μέσα από έναν ειρωνικό διάλογο στο ομώνυμο έργο *Καθρέφτης*, όπου αναφέρεται στα δικαιώματα των ελευθεριών του 1789 και τη σύγκρουση λογικής και νόμου αλλά και στον κίνδυνο που ενέχει η γνώση και οι ελευθερίες:

«-Γιατί κοιτάξετε στον καθρέφτη αφού αυτό που βλέπετε δεν μπορεί παρά να σας δυσαρεστεί;»

«-Κύριε, σύμφωνα με τις αθάνατες αρχές του '89, όλοι οι άνθρωποι έχουν τα ίδια δικαιώματα, συνεπώς, έχω το δικαίωμα να κοιτάω τον εαυτό μου στον καθρέφτη, με ευαρέσκεια, με δυσαρέσκεια κι αυτό δεν μπορεί ν' αφορά παρά τη δική μου συνείδηση».

Εν ονόματι της κοινής λογικής, είχα το δίχως άλλο δίκιο, αλλά από νομικής απόψεως, δεν έσφαλλε.⁹⁵

Στον παραπάνω διάλογο διακρίνονται και δύο στοιχεία τα οποία μπορούν να μας δώσουν απαντήσεις για την περιπλάνηση στα πεζά ποιήματα αλλά και για τις σχέσεις που αναπτύσσονται στις ετεροτοπίες και τις αρχές τους, όπως τις ξεχωρίζει ο Foucault. Είναι η στρατηγική των ερωτήσεων αλλά και των συγκρούσεων,⁹⁶ οι οποίες δημιουργούν ήδη από τον τίτλο στοιχεία αντινομίας αλλά ταυτόχρονα ενισχύουν και το επιχείρημα ότι ο Baudelaire παραμένει στο μεθόριο. Ο τίτλος, *Μικρά ποιήματα σε*

⁹³ Baudelaire C. 1975, σ.301-303, εδώ: σ.302 και Baudelaire C. 2018, σ. 62-64, εδώ: σ. 63.

⁹⁴ Baudelaire C. 1976, σ. 692 και Baudelaire C. 2005, σ. 146.

⁹⁵ Baudelaire C. 1975, σ. 344 και Baudelaire C. 2018, σ. 119.

⁹⁶ Stephens S., «The prose poems», Στο: (επιμ.) Lloyd R., *The Cambridge companion to Baudelaire*, Cambridge: Cambridge university press 2005, σ. 69-100, εδώ: 72.

πεζό, ο οποίος επιλέχθηκε αντί του *Η μελαγχολία του Παρισιού*, ήταν διότι δεν ήθελε να τονίσει το περιεχόμενο αλλά τον νέο χώρο όπου γίνονται υφάνσεις πέραν της μελαγχολίας που διακρίνει το έργο του. Μάλιστα, αφήνει ανοιχτή την πολλαπλότητα επιλογών που υπόσχεται και στον εκδότη του. Η πρακτική αυτή των ερωτήσεων είναι γνώριμη στον Baudelaire όχι μόνο από τις ρητορικές ασκήσεις των *εκφράσεων* των ελληνιστικών χρόνων αλλά κι από τις κριτικές του Diderot, με του οποίου το έργο ήθελε να συνδεθεί από την πρώτη του κιόλας κριτική για το Salon του 1845. Πράγματι, έτσι κινεί τον λόγο και τον θεατή, τον καθιστά μέρος του έργου κι όχι παρατηρητή, τοποθετώντας τον μέσα στο πλήθος ώστε να αισθανθεί την *ευαρέσκεια* και τη *δυσαρέσκεία* του. Ξαφνικά, ο αναγνώστης νιώθει ότι κινείται όπως ο αφηγητής στο *Άνθρωπος του πλήθους*.

Οι συνεχόμενες ερωτήσεις στο *Ο ξένος*, το «πρώτο» πεζό ποίημα, οδηγούν στο συμπέρασμα πως καμία σταθερή αξία και κανένας άνθρωπος δεν μπορεί να τον καθηλώσει σε ένα σημείο, καθότι εκείνος αγαπάει τα σύννεφα που περνούν και μονάχα εκείνα ακολουθεί απρόσκοπτα.⁹⁷ Οι ερωτήσεις, όμως, μας φέρνουν και σε μια βασική θέση του Foucault, σύμφωνα με την οποία οι διάλογοι είναι πάντοτε φορτισμένοι εκ των ένδον από σχέσεις εξουσίας και άσκηση ισχύος.⁹⁸ Πράγματι, η εντύπωση που μένει από τον *αινιγματικό* κι *αλλόκοτο* ξένο είναι πως μετά βίας παίρνουμε απαντήσεις, καθώς μοιάζει να θέλει να φύγει από «κοντά μας» και να επισκεφθεί τις χωροθεσίες της πόλης για ένα ακόμη λουτρό πλήθους. Για αυτό και μελετώντας αυτές τις χωροθεσίες ο Foucault παρατηρεί πως *ορισμένες εξ αυτών έχουν την παράξενη ιδιότητα να σχετίζονται με όλες τις άλλες χωροθεσίες, αλλά με τέτοιο τρόπο ώστε να αναστέλλουν, να εξουδετερώνουν ή να αντιστρέφουν το σύνολο σχέσεων που περιγράφονται, αντικατοπτρίζονται ή αντανακλώνται μέσα από αυτές.*⁹⁹

Η αντανάκλαση κι η φύση της σχέσης αυτών των χώρων που υπάρχουν στο μεθόριο κι οι οποίοι ενυπάρχουν στα πεζά ποιήματα, εντοπίζεται και πάλι με την έννοια του παλίμψηστου στο αφιερωμένο πεζό ποίημα στον Franz Liszt, *Ο θύρσος*.¹⁰⁰

⁹⁷ Baudelaire C. 1975, σ. 276 και Baudelaire C. 2018, σ. 27.

⁹⁸ Foster H., Krauss R., Bois Y., Buchloh B., Joselit D., *Η τέχνη από το 1900*, μτφρ. Μιλτιάδης Παπανικολάου, Αθήνα: Επίκεντρο 2013, σ. 42.

⁹⁹ Foucault M. 2012, σ. 259-260.

¹⁰⁰ Baudelaire C. 1975, σ.335-336, εδώ: 335 και Baudelaire C. 2018, σ. 107-108, εδώ: σ.107.

Τί είναι ο θύρσος; Ο θύρσος είναι το ιερατικό έμβλημα στα χέρια των ιερέων ή ιερειών που δοξάζουν τη θεότητα της οποίας είναι ερμηνευτές και θεράποντες. Από φυσική άποψη δεν είναι παρά ένα ραβδί [...]. Γύρω απ' το ραβδί αυτό σε μαιάνδρους ιδιότροπους, παίζουν και παιχνιδίζουν μίσχοι και άνθη, άλλα συστρέφονται και άλλα ξεφεύγουν. [...] Και ποιος είναι στ' αλήθεια ο ασύνετος θνητός που θα τολμήσει ν' αποφανθεί αν οι βόστρυχοι και τ' άνθη γίναν για το ραβδί ή αν το ραβδί δεν είναι παρά η πρόφαση για να δειχτεί η ωραιότης των ανθέων και των βοστρύχων; [...] αμάλαμα πανίσχυρο και αδιαίρετο της διάνοιας, ποιος φρικτός κι απαίσιος αναλυτής θα είχε το θράσος να σας διασπάσει και να σας τεμαχίσει;

Το έργο αυτό μπορεί να έχει πολλές αναγνώσεις όπως είναι η σχέση χρώματος και γραμμής, το ζήτημα της αναπαράστασης, της διονυσιακής κι απολλώνιας πλευράς της τέχνης, της ερωτικής συνάντησης του αρσενικού και του θηλυκού τρόπου σκέψης ή των καινοτομιών στην τέχνη του Liszt. Ακόμη, μπορεί να αναδειχθεί το ζήτημα της ενότητας των αισθήσεων και της συναισθησίας, όπου το σώμα αποτελεί μέρος της νοημοσύνης και της εμπειρίας. Κι όμως, όλες αυτές οι αναγνώσεις συνδέονται με έναν τρόπο που δεν είναι άλλος από αυτόν της περιπλάνησης σε ένα παλίμψηστο, το αμάλαμα των *Μικρών ποιημάτων σε πεζών* μέσα στα οποία συμπεριλαμβάνονται τα *Άνθη του Κακού*. Συχνά, μάλιστα, αρκετά ποιήματα από τα *Άνθη* και τα πεζά ποιήματα φέρουν τους ίδιους τίτλους, όπως και στην παραπάνω περίπτωση με τον *Θύρσο*, κι η φιλολογική μελέτη αποδεικνύει πως τα πεζά ποιήματα δεν είναι ένα πρόχειρο, όπως είχε υποστηριχθεί από κάποιους, για τη συγγραφή των *Ανθέων*.¹⁰¹ Αυτό οφείλεται στο γεγονός πως ο Baudelaire μέχρι και το τέλος της ζωής του γράφει παράλληλα τόσο έμμετρα ποιήματα, που συγκροτούν τα *Άνθη*, όπως συμβαίνει με τους *Παρισινούς Πίνακες*, όσο και πεζά ποιήματα, ήδη από το 1855, όπως *Το λυκόφως* ή *Η μοναξιά*, δημιουργώντας σπειροειδή περάσματα όχι μόνο μεταξύ των δύο ειδών αλλά και μεταξύ των κριτικών κειμένων του.¹⁰² Για αυτό κι υπάρχουν περιπτώσεις, που ο διάλογος ομότιτλων ποιημάτων σε δύο διαφορετικά συγκείμενα και είδη, δημιουργεί όπως και στην περίπτωση μεταξύ ουτοπιών κι ετεροτοπιών, έναν αντικατοπτρισμό του ενός είδους με το άλλο κι έναν διάυλο επικοινωνίας που ως αποτέλεσμα έχει την εκ νέου ανασυγκρότηση αυτών των χώρων.

Η *ετεροτοπολογία* του Foucault, μια συστηματική περιγραφή που έχει ως αντικείμενο σε μια δεδομένη κοινωνία τη μελέτη, την ανάλυση, την περιγραφή, την ανάγνωση αυτών των άλλων τόπων,¹⁰³ κι οι αρχές που τη διέπουν, μπορούν να βρουν εφαρμογή και

¹⁰¹ Blin G., Introduction (1948), Στο: Baudelaire C., *Le Spleen de Paris-Petits poèmes en prose*, επιμ.-σημ. Robert Kopp, Paris: Gallimard 2006, σ. 7-41, εδώ: σ. 23.

¹⁰² Kopp R. 2006, σ.51-52.

¹⁰³ Foucault M. 2012, σ. 262.

στην κοινωνία των μεγάλων πόλεων, όπως είναι η μητρόπολη στα *Μικρά ποιήματα σε πεζό*. Άλλωστε, παρότι υποψιαζόμαστε πως βρισκόμαστε στη Γαλλία δεν αναφέρεται παρά ελάχιστες φορές ο τόπος, ενισχύοντας τη θέση πως αποτελούν ενδεικτικό παράδειγμα για τη δομή των μητροπόλεων και των ετεροτοπιών τους.¹⁰⁴ Οι ετεροτοπίες, οι οποίες διακρίνονται βάσει έξι αρχών, αποτελούν μέρος του περιεχομένου των *Μικρών ποιημάτων σε πεζό* ενώ και το ίδιο ως είδος αποτελεί μια ετεροτοπία στον χώρο της λογοτεχνίας και της ποίησης, στον χώρο της δημοσιογραφίας, όπως τα σχέδια του Guys στις εφημερίδες, αλλά και στον χώρο της τεχνοκριτικής.

Εξετάζοντας την πρώτη αρχή για τις ετεροτοπίες, ο Foucault, κάνει λόγο για ετεροτοπίες κρίσης, δηλαδή τόπους είτε προνομιακούς είτε απαγορευμένους για τους υπόλοιπους, οι οποίοι όμως σταδιακά έχουν εξαφανιστεί κι έχουν αντικατασταθεί από ετεροτοπίες παρέκκλισης, όπως είναι τα αναρρωτήρια, οι φυλακές ή οίκοι ευγηρίας. Τα γηρατειά, τα οποία συνιστούν μια κρίση αλλά και μια παρέκκλιση για μια κοινωνία που ως κανόνα έχει τη ψυχαγωγία, είναι θεματική που συναντούμε στους *Παρισινούς Πίνακες των Ανθέων*, σε δύο ποιήματα αφιερωμένα στον Victor Hugo, τους *Επτά γέροντες* και *Τα γραϊδία*. Στα πεζά ποιήματα συναντάται στο «δεύτερο» κιάλας ποίημα, σε μια αλληγορική σκηνή για το εφήμερο της επίγειας ομορφιάς. *Η απόγνωση της γριάς*, αφορά μια γερασμένη γυναίκα που η φθορά του χρόνου έχει εγγραφεί στο σώμα της. Μόλις πλησιάζει ένα παιδάκι, που δεχότανε τα χάρδια και τις χαρές όλων, ίδια με αυτήν χωρίς δόντια και χωρίς μαλλιά, εκείνο αντιδρά με κλάματα σαν να βλέπει κάποιο τέρας. Τότε η γριά αποσύρεται σε μια γωνιά στο ίδιο το σπίτι της, στην προαιώνια μοναξιά της μονολογώντας:

Αχ, εμάς τα δύσμοιρα και γερασμένα θηλυκά, ούτε τα βρέφη δεν θέλουν να μας βλέπουν όταν πάψει να περνά η μογιά μας· τρομοκρατούμε ακόμα και τα μικρά παιδιά που τόσο θέλουμε να αγαπήσουμε!¹⁰⁵

¹⁰⁴ Στο *Ο γέρο-παλιάτσος*, ο αφηγητής αναφέρεται στον εαυτό του λέγοντας πως ως αληθινός Παριζιάνος, δεν παραλείπει να επιθεωρεί κάποια λαϊκά ξεφαντώματα από την δύναμη των οποίων δεν ξεφεύγουν μήτε τα πιο πνευματικά άτομα, στο *Άλογο ράτσας*, αναφέρονται πόλεις του γαλλικού Νότου (*Νιμ, Εξ, Αρλ, Αβινιόν, Ναρμπόν, Τουλούζη, πόλεις ευλογημένες ερωτικές και πλάνες*), στο *Καθρέφτης* επικαλείται τις αρχές του 1789 και *Στα δώρα των νεράιδων*, αναφέρει τον χαρακτηρισμό *μωροφιλόδοξο Γάλλο*.

¹⁰⁵ Baudelaire C. 1975, σ.277-278 και Baudelaire C. 2018, σ. 28.

Αν συνυπολογιστεί πως κάποτε τα γερασμένα πρόσωπα ήταν ιερά κι είχαν το δικό τους χώρο, όπως άλλωστε κι ο θάνατος είχε τη δική του θέση μέσα στο σπίτι,¹⁰⁶ τώρα παρατηρείται μια αντιστροφή, όπως εκείνη που περιγράφει ο Foucault ως άμεση συνέπεια του μοντέρνου τρόπου ζωής. Ετούτη η αντιστροφή είναι πιο έντονη με την περιγραφή της δεύτερης αρχής, δηλαδή ότι κάθε πολιτισμός αποφασίζει τη λειτουργία μιας υπάρχουσας ετεροτοπίας. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των νεκροταφείων, που ενώ αρχικά ήταν στο κέντρο της πόλης, σταδιακά κι όσο μεταβαίναμε σε έναν πολιτισμό που από την μια αμφισβητούσε την ανάσταση των σωμάτων κι από την άλλη αποκτούσε μια αντίληψη αστικής ιδιοποίησης του νεκροταφείου, τα νεκροταφεία έγιναν μια πόλη εκτός της πόλης, στα περίχωρα, όπου κάθε οικογένεια διατηρούσε τη σκοτεινή κατοικία της.¹⁰⁷ Στο *Η σκοποβολή και το νεκροταφείο*, ο περιπατητής του ποιήματος κάθετα να απολαύσει την μύρα του και να καπνίσει το πούρο του σε ένα καφενείο με επιγραφή «Με θέα στο νεκροταφείο». Αφού κατευθύνθηκε προς το κοιμητήριο, οι θόρυβοι από ένα γειτονικό σκοπευτήριο και ο ήλιος που πύρωνε τον εγκέφαλο σε συνδυασμό με τα αρώματα του θανάτου τον έκαναν να ακούει μια φωνή κάτω απ' τον τάφο όπου καθόταν. Η φωνή του νεκρού εκφράζει αυτή την αποϊεροποίηση και την μετατόπιση της λειτουργίας της συγκεκριμένης ετεροτοπίας σε συγχρονία με τον μοντέρνο πολιτισμό αλλά και τη πεποίθηση πως ο μόνος στόχος είναι ο θάνατος και μόνο οι νεκροί τον έχουν πετύχει:

Καταραμένα να είναι τα σημάδια σας κι οι καραμπίνες σας, θορυβώδεις ζωντανοί, που τόσο λίγο νοιάζεστε για τους πεθαμένους και για τη θεία ανάπαυσή τους! Καταραμένες να είναι οι φιλοδοξίες σας, καταραμένοι να είναι οι υπολογισμοί σας, ανυπόμονοι θνητοί, που έρχεστε να σπουδάσετε την τέχνη του φόνου δίπλα στο ιερό του θανάτου!¹⁰⁸

Στην τρίτη αρχή, την ικανότητα μιας ετεροτοπίας να συμπαραθέτει σε έναν μόνο πραγματικό τόπο περισσότερες χωροθεσίες οι οποίες είναι μεταξύ τους ασύμβατες, ο Foucault, φέρνει ως αρχαιότερο παράδειγμα τον παραδοσιακό περσικό κήπο. Ο παραδοσιακός περσικός κήπος συνένωνε τα τέσσερα μέρη του κόσμου κι η βλάστηση έπρεπε να διαμοιράζεται σε αυτόν τον χώρο που δεν ήταν τελικά παρά μία μικρογραφία του κόσμου.¹⁰⁹ Όπως ειπώθηκε και παραπάνω, τα *Μικρά ποιήματα σε*

¹⁰⁶ Heidegger M., *Building Dwelling Thinking*, Στο: (του ίδιου) *Poetry, Language, thought*, μτφρ. Albert Hofstadter, USA: HarperCollins 1971, σ. 143-159, εδώ: σ. 158, όπου ο Martin Heidegger στο κείμενο του *Κτίζειν κατοικείν σκέπτεσθαι* κάνει λόγο για το νεκροκρέβατο (totenbaum) στην καλύβα των απλοϊκών χωρικών.

¹⁰⁷ Foucault M. 2012, σ. 263-264.

¹⁰⁸ Baudelaire C. 1975, σ.351-352 και Baudelaire C. 2018, σ. 129-130.

¹⁰⁹ Foucault M. 2012, σ. 264-265.

πεζό, είναι μια τέτοια μικρογραφία της πόλης, ένας κήπος όπου συνενώνονται τα άνθη ως ένας συνδυασμός της φύσης και του πολιτισμού. Όμως μικρογραφία της πόλης αποτελούσε συχνά κι η εφημερίδα, με τα πεζά ποιήματα να είναι μέρος αυτού του δημοσιογραφικού κήπου. Βέβαια, ως και προς το περιεχόμενο, ο κήπος είναι βασικό μοτίβο στα κείμενα του Baudelaire και τόπος στον οποίο περιδιαβαίνει ο πλάνητας, γίνονται συναντήσεις κι έτσι βρίσκεται μια άλλη πόλη εντός της πόλης. *Οι κλίσεις* ξεκινούν με την πρόταση:

Σ' έναν όμορφο κήπο όπου οι ακτίνες ενός φθινοπωρινού ήλιου έμοιαζαν να χρονοτριβούν από καθαρή απόλαυση και μόνο[...] τέσσερα όμορφα παιδιά, τέσσερα αγόρια, αποκαμωμένα πια από το παιχνίδι, συζητούσαν μεταξύ τους.¹¹⁰

Το παιχνίδι στον Baudelaire είναι συνυφασμένο τόσο με την τέχνη όσο και με τη φιλοσοφία κι ο κήπος είναι η κατάλληλη ετεροτοπία. Στο *Οι χήρες*, η ανάλυση της σημασίας του κήπου και η σύνδεση με την ποίηση και τη φιλοσοφία, γίνεται με αφορμή μια ανάλυση του Βώβναργκ:

Ο Βώβναργκ ισχυρίζεται πως στους δημόσιους κήπους υπάρχουν αλέες στοιχειωμένες, πάνω απ' όλα, από τη ματαιωμένη φιλοδοξία, από τους ατυχείς εφευρέτες, τις απορριγμένες δόξες, τις ραγισμένες καρδιές, απ' όλες αυτές τις παραχώδεις και κλειστές ψυχές[...] που αποτραβιούνται μακριά απ' το θρασύ βλέμμα των χαρούμενων και των αργόσχολων. Αυτά τα σκιερά καταφύγια είναι τα σημεία συνάντησης των σακατεμένων της ζωής.¹¹¹

Είναι μια χωροθεσία όπου άλλα σημεία, οι σακατεμένοι της ζωής, δημιουργούν έναν ξεχωριστό ιστό όπως προτείνει ο Foucault. Ο Baudelaire, αναγνωρίζει τον εαυτό του ως σημείο που ενώνεται με τα υπόλοιπα «απορρίμματα» της πόλης. Γιατί εκεί η σκέψη κι ο στοχασμός μπορούν να περιπλανηθούν ελεύθερα, όπως οι ποιητές κι οι φιλόσοφοι. Η αγάπη αυτή για το κατεστραμμένο, ο πόνος κι η μελαγχολία που γεννά η θέασή τους στους στοχαστές, επιτελείται στον κήπο, ο οποίος προσφέρει πλούτο ερεθισμάτων σε μια πόλη που αλλάζει συνέχεια υπό το πρόσταγμα για αυξανόμενη πρόοδο. Μέσω της αλληγορίας τόσο ο Baudelaire όσο κι ο Benjamin, δύο διαφορετικού είδους στοχαστές αλλά με εκλεκτικές συγγένειες, θα συναντήσουν στο μεθόριο, το κατεστραμμένο και το αδύναμο, αφού εκεί γεννιέται ο στοχασμός:

¹¹⁰ Baudelaire C. 1975, σ. 332 και Baudelaire C. 2018, σ. 102.

¹¹¹ Baudelaire C, σ.292-294, εδώ: σ. 292 και Baudelaire C. 2018, σ. 48-51, εδώ: σ. 48. Για το κείμενο του Vauvenargues βλ. Pichois C., Notes et Variantes, Στο: Baudelaire C. 1975, σ.1316-1318.

Και είναι προς αυτά τα μέρη ακριβώς που ο ποιητής και ο φιλόσοφος αρέσκονται να κατευθύνουν τους χειμαρρώδεις λογισμούς τους. Ευδοκίμει εκεί μια απίθανη νομή. Γιατί αν υπάρχει ένα μέρος που καταφρονούν κι αρνούνται να επισκεφτούν, καθώς υπονόησα παραπάνω, είναι κυρίως το μέρος όπου ανθεί η χαρά των πλουσίων. Αυτή η περιδίνηση στο κενό δεν έχει τίποτα που να τους προσελκύει. Αντίθετα, αισθάνονται μια ακαταμάχητη έλξη, προς ό,τι είναι αδύναμο, κατεστραμμένο, περιλυπο ορφανό.¹¹²

Στην τέταρτη αρχή των ετεροτοπιών, ο Foucault, παρατηρεί πως υπάρχουν ετεροτοπίες οι οποίες παρουσιάζουν συγχρόνως μια ετεροχρονία, δηλαδή συσσωρεύουν σε έναν αμετακίνητο τόπο, κι υπό τη μορφή αρχείου, τόπους, μορφές ή ιδέες άλλων περιόδων. Το νεκροταφείο, το μουσείο ή οι βιβλιοθήκες είναι τέτοιες χωροθεσίες. Ταυτόχρονα όμως έχουμε και ετεροτοπίες, όπως είναι οι εμποροπανηγύρεις, που σε συγκεκριμένο χρόνο γαμίζουν με παραπήγματα κι ετερόκλητα αντικείμενα π.χ. μάγισσες, γυναίκες-φίδια κ.α.¹¹³ Στα *Μικρά ποιήματα σε πεζό* αυτή η ετεροχρονία, πέραν του νεκροταφείου, ενυπάρχει έντονα μέσω της ονειροπόλησης και ανάλογων χωροθεσιών. Στο *Τα σχέδια* ο περιπλανώμενος αφηγητής, σταματάει σε ένα μαγαζί με γκραβούρες και ονειροπολεί με αφορμή τρεις διαφορετικές κατοικίες που βλέπει: ενός παλατιού, μιας καλύβας κι ενός παστρικού πανδοχείου. Χάρη σε αυτή την ονειροπόλησή του όμως, τις βιώνει το ίδιο με την πραγματική κατοικία στην οποία επιστρέφει. Βλέπουμε δηλαδή διαφορετικούς χρόνους και χώρους συγκεντρωμένους σε έναν τόπο, αντίστοιχα με την ετεροχρονία ενός μουσείου.¹¹⁴ Δεν απουσιάζουν όμως κι οι εμποροπανηγύρεις, αφού στο *Ο Γέρο-παλιάτσος*, έχουμε την αντίθεση της αιωνιότητας των νεκρών με το φευγαλέο των λαϊκών ξεφαντωμάτων, στα οποία επιδίδονται όχι μόνο οι λαϊκοί αλλά κι οι πνευματικοί άνθρωποι.¹¹⁵

Το σύστημα διάνοιξης και περικλείσεως κάποιων ετεροτοπιών, που είναι τόσο απομονωμένες όσο και διαπερατές χάρη σε αυτό, είναι η προτελευταία αρχή των ετεροτοπιών. Για να μπορέσεις να εισέλθεις, χρειάζεται κάποια άδεια ή μια τελετουργική διαδικασία ενώ άλλες σου δίνουν τη ψευδαίσθηση ότι έχεις περάσει κι ακριβώς επειδή εισέρχεσαι είσαι κι αποκλεισμένος. Το παράδειγμα του στρατώνα ή των μοτέλ που επιτρέπεται η σεξουαλική συνένωση μέσα στο αμάξι, και που είσαι προστατευμένος αλλά όχι ελεύθερος, στα πεζά ποιήματα έχουν το δικό τους

¹¹² ό. π., σ. 292 και σ. 48 αντίστοιχα.

¹¹³ Foucault M. 2012, σ. 265-266.

¹¹⁴ Baudelaire C. 1975, σ.314-315 και Baudelaire C. 2018, σ.78-79.

¹¹⁵ ό. π. σ., 295-297, εδώ: σ. 295 και σ. 52-54, εδώ: σ. 52.

ανάλογο.¹¹⁶ Αν οι άνθρωποι κι η σχέση μαζί τους φτιάχνουν χώρο, τότε η ίδια η σχέση αποτελεί μια ψευδαίσθηση πως έχεις εισέλθει ενώ στην πραγματικότητα είσαι αποκλεισμένος. Στο πεζό ποίημα *Τα μάτια των φτωχών*, περιγράφεται αυτή η περατότητα κι ο αποκλεισμός, σε μια εξομολόγηση μίσους του ποιητή προς την αγαπημένη του. Η αφορμή είναι η διαφορετική ματιά απέναντι στο πώς κοιτούσαν τους φτωχούς ενώ απολάμβαναν τον καφέ τους σε ένα καινούριο μαγαζί. Παρότι ο ποιητής είναι συγκινημένος από τα βλέμματα μιας φτωχής οικογένειας και με κάποιο ίχνος ντροπής, η αγαπημένη του δεν του «επιστρέφει το βλέμμα», και διακόπτει την ονειροπόλησή του, εκφράζοντας την ενόχλησή της από την παρουσία τους. Η απάντηση του Baudelaire επιβεβαιώνει την πέμπτη αυτή αρχή του Foucault:

Τόσο είναι δύσκολο να συνεννοηθούν οι άνθρωποι αναμεταξύ τους, αγαπημένε μου άγγελε, και τόσο η σκέψη δεν κοινωνείται, ακόμη και μεταξύ ανθρώπων που αγαπιούνται.¹¹⁷

Η έκτη και τελευταία αρχή του Foucault, έγκειται στο ότι σε σχέση με τον υπόλοιπο χώρο, η ετεροτοπία, έχει κάποια συγκεκριμένη λειτουργία που ξετυλίγεται σε δύο ακραίους πόλους. Άλλοτε δημιουργούν ψευδαισθητικούς χώρους, καθιστώντας τον πραγματικό κόσμο ως ψευδαισθητικό ενώ άλλοτε πάλι δημιουργούν έναν χώρο απεγάδιαστο ώστε ο δικός μας να φαίνεται ακατάστατος. Στην πρώτη περίπτωση, αναφέρει τους οίκους ανοχής ενώ στη δεύτερη περίπτωση τις οργανωμένες αποικίες που θυμίζουν μια πραγματωμένη ουτοπία.¹¹⁸ Κι οι δύο αυτοί τόποι, για τον Foucault, συνοψίζονται στην ετεροτοπία του καραβιού, της οποίας την παρουσία και την αεικίνητη κίνηση χρειαζόμαστε *ώστε να μην κατακλειστεί ο πολιτισμός μας από την κατασκοπεία αντί της περιπέτειας και των πειρατών από τους αστυνομικούς*. Και πάλι ο Baudelaire μας μεταφέρει μέσω της περιπλάνησης στο λιμάνι, στο ομότιτλο ποίημα, λέγοντας πως η περιπλάνηση στο λιμάνι είναι μια διαμονή θελκτική τέρποντας τους οφθαλμούς καθώς ρεμβάζεις στον κυματοθραύστη.¹¹⁹ Εκεί, περιγράφει πως το λιμάνι είναι όμως κι ο τόπος όπου παρατηρείται όλη η κινητικότητα λόγω των αναχωρήσεων και των επιστροφών όσων έχουν ακόμα τη δύναμη να επιθυμούν. Στην *Απώλεια φωτοστεφάνου*, πάλι, έχουμε την περιγραφή ενός κακόφημου μέρους, πολύ πιθανόν ενός οίκου ανοχής, που ο πρωταγωνιστής χάνει το φωτοστέφάνό του και συνομιλεί με τον Σατανά, ο οποίος ξαφνιάζεται στο κοίταγμά του:

¹¹⁶ Foucault M. 2012, σ. 267-268.

¹¹⁷ Baudelaire C. 1975, σ.317-319, εδώ: σ. 319 και Baudelaire C. 2018, σ. 83-84, εδώ: σ. 84.

¹¹⁸ Foucault M. 2012, σ. 268.

¹¹⁹ Baudelaire C. 1975, σ.344-345 και Baudelaire C. 2018, σ.120.

Μπορώ τώρα να τριγυρίζω εδώ κι εκεί ανεπισημως, να επιδίδομαι σε χαμερπείες, να παραδίδομαι στην ακολασία, όπως οι κοινοί θνητοί. Και να με, ίδιος με σας, καθώς με βλέπετε.¹²⁰

Βέβαια, εδώ ο οίκος ανοχής πιθανόν να είναι και μια ειρωνική αλληγορία για την εφημερίδα στην οποία τυπώνονται τα πεζά ποιήματα, δηλαδή σε διάφορα τεύχη κι εφημερίδες, όπου χωρίς το φωτοστέφανο του ποιητή, μπορεί πια να κυκλοφορεί ανάμεσα σε ειδήσεις κι άρθρα των κοινών θνητών κι αστών της πόλης **[Εικόνα 1]**.

¹²⁰ Baudelaire C. 1975, σ.352-353 και Baudelaire C. 2018, σ. 131.

Τέλος, η συνεχόμενη κίνηση του ετεροτοπικού караβιού περιγράφεται από την επιθυμία συνεχόμενης αλλαγής τόπων και χώρων, στο μοναδικό με αγγλόφωνο τίτλο πεζό ποίημα, *Anywhere out of the world*:

Αυτή η ζωή είναι ένα νοσοκομείο όπου ο κάθε ασθενής ποθεί ν' αλλάξει κρεβάτι. Αυτός εδώ θα ήθελε να υποφέρει πλάι στη σόμπα κι εκείνος εκεί πέρα πιστεύει πως θα γιαιτρευόταν πλάι στο παράθυρο.¹²¹

Ωστόσο, όπως ήδη έχει τονιστεί, στον Baudelaire, η κίνηση είναι ο μόνος τόπος που μπορεί να ανήκει και οποιαδήποτε νύξη εγκατάστασης του προκαλεί δυσφορία. Για αυτό και ποθεί να βγει από αυτόν τον κόσμο. Πράγματι, στο *Οπουδήποτε εκτός του κόσμου*, το σώμα του flâneur καταπιάνεται σε ένα διάλογο με τη ψυχή που θυμίζει το διάλογο του Σατανά και του Ιησού στην έρημο, μοτίβο το οποίο και πάλι συναντούμε στα πεζά ποιήματα στο *Οι πειρασμοί ή ο Έρωσ, ο Πλούτος κι η Δόξα*. Η υπόσχεση είναι μια σειρά ιδανικών τόπων με τη ψυχή τρεις φορές να σιωπά και να αρνείται τόσο εξωτικές και πολιτισμένες χώρες όσο και χώρες όπου οι άνθρωποι μισούν τη φύση. Στον «τέταρτο» πειρασμό, όπου αναφέρει την Τόρνεα και τους πόλους, σε ένα διακείμενο που κάνει μνεία στις ακουαρέλες του Hildebrandt¹²² το ποίημα τελειώνει με την αγανάκτηση της ψυχής:

Και τότε εκρήγνυται η ψυχή μου και με σοφία μου φωνάζει: Όπου να 'ναι! Όπου 'να ναι! Αρκεί να είναι έξω απ' αυτόν τον κόσμο!¹²³

Στο ύστατο έργο του Baudelaire, η έννοια του χώρου κι ειδικότερα της χωροθεσίας, όπου ενικά σημεία ενώνονται υφαίνοντας ένα ανοικτό δίκτυο, όπως το περιγράφει στις *Ετεροτοπίες* ο Foucault, είναι κομβικής σημασίας. Αρχικά, επιτρέπει μέσω της αναδίπλωσης και των πτυχώσεων που κάνει με τα διακειμενικά στοιχεία που βρίθουν στο έργο του να γίνει κατανοητό το λογοτεχνικό και κριτικό έργο του ως παλίμψηστο, με την τέχνη και την κριτική να είναι η μία αναπόσπαστη από την άλλη. Στη συνέχεια, αναδεικνύει το ήθος και τη στάση του Baudelaire, όπως περιγράφεται από τον Foucault καθώς επανεξετάζει το ερώτημα *Τι είναι διαφωτισμός* στο οποίο απάντησε ο Kant. Το κέρδος κι η ωρίμανση από τον Διαφωτισμό, δηλαδή ο κριτικός

¹²¹ Baudelaire C. 1975, σ.356-357, εδώ: σ. 356 και Baudelaire C. 2018, σ.136-137, εδώ: 136.

¹²² Baudelaire C. 1976, σ. 667-668, όπου σύμφωνα με τον Baudelaire, οι ακουαρέλες του Hildebrandt τον έκαναν να ονειρεύεται μέρη τα οποία δεν έχει επισκεφτεί εξυμνώντας τον ανάμεσα σε άλλους τοπιογράφους, ακόμα και σε σχέση με τα τοπία του Delacroix.

¹²³ Baudelaire C. 1975, σ.356-357, εδώ: σ. 357 και Baudelaire C. 2018, σ.136-137, εδώ: σ. 137.

στοχασμός, οδηγεί στην επανεκτίμηση της έννοιας του χώρου αλλά και στην αναζήτηση της στάσης του μοντέρνου ήθους. Ένα ήθος που ισοδυναμεί με την επινόηση του εαυτού, κι όπου ο χώρος της τέχνης κρύβει την απόλυτη ελευθερία αυτής της επιτέλεσης εντός του μεθόριου κι όχι σαν μια καντιανή υπέρβαση κι έξοδο. Το επικίνδυνο αυτό νέο είδος, τα πεζά ποιήματα, αποτελούν έναν ανάλογο χώρο ελευθερίας τόσο όσον αφορά στο περιεχόμενο όσο και στην ίδια τη δομή του, κι ο Baudelaire ακολουθεί την νέα χωρική πραγματικότητα των μεγαλουπόλεων ώστε να μπορεί να περιπλανηθεί. Κοντολογίς, μέσω των *Μικρών ποιημάτων σε πεζό*, ο αναγνώστης τους, ο εκδότης κι ο ποιητής, περιπλανώνται μαζί και συνάμα αυτόνομα, σε έναν αστικό κήπο, δηλαδή σε ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο περιβάλλον εμπειρίας. Ο τεχνοκριτικός λόγος του Baudelaire, αν διαχωριστεί από τα πεζά ποιήματά του, όπως φάνηκε στον *Θύρσο*, μπορεί να οδηγήσει σε παρανοήσεις, γίνεται λειψός και ξερός, όπως ένας παραμελημένος κήπος. Αντίθετα, προσεγγίζοντάς τα, διαπιστώνει πως εκεί συναντώνται φυσικά και ζωντανά σώματα, ότι ανταλλάσσονται αρώματα και ήχοι,¹²⁴ συνομιλεί η αφή με τις άυλες φιλοσοφικές ιδέες, το αιώνιο με το φευγαλέο, και δημιουργείται ένας τόπος που εμπλέκονται διαφορετικές ειδικότητες όπως συμβαίνει με τον κήπο, τις πόλεις και όπως πραγματοποιείται με τις συνάψεις στο παλίμψηστο της τέχνης, των προσλήψεων και του ανθρώπινου εγκεφάλου.

¹²⁴ Ζήκα Φ., 2018, σ. 173, όπου σύμφωνα με τη Ζήκα, ο κήπος είναι ένας χώρος συνεχώς μεταβαλλόμενος όπου μπλέκει το φθαρτό με εκείνο που εμμένει στον χρόνο αλλά και την εμπλοκή διαφορετικών πεδίων κι ειδικοτήτων.

2^ο κεφάλαιο: Η περιπλάνηση στον τεχνοκριτικό λόγο του Baudelaire ως ετεροτοπίας στο ακαδημαϊκό περιβάλλον.

Ο στοχαστικός και κριτικός χώρος που δημιούργησε η ενική νοημοσύνη του Baudelaire, ήρθε αντιμέτωπος με το περιβάλλον της εποχής του που δεν ήταν άλλο από εκείνο της Ακαδημίας με τη διά βίου εξασφάλιση παραγγελιών και μιας θέσης στον θεσμό των Salons.¹²⁵ Ο Baudelaire δεν απορρίπτει εξ ολοκλήρου τον θεσμό, όπως θα συμβεί αργότερα με καλλιτέχνες σαν τον G. Courbet, αλλά αντίθετα δρα στο μεθόριο και καθιστά το αόρατο σε ορατό στην εποχή του. Έχοντας ως βασικά εργαλεία το πάθος και τον λόγο, «ξύνει» τις μορφές της ακαδημαϊκής ζωγραφικής και το μάρμαρο από τις κολώνες της αρχιτεκτονικής των νεόκτιστων κτιρίων αλλά όχι για να τις εξαφανίσει. Στόχος του είναι να δημιουργήσει ένα παλίμψηστο εντός του οποίου θα μπορεί να υπάρξει ως Είναι στον κόσμο, αφυπνίζοντας τους αστούς ώστε να απολαύσουν την εμπειρία του καθημερινού βιώματος και των καθημερινών υλικών και μέσων, με όλες τις αισθήσεις τους στον χώρο της τέχνης.¹²⁶ Μέσα από αυτή την απόξεση, τους ζητά να νιώσουν τον σίδηρο που κρύβεται μέσα στις κολώνες, να διαπιστώσουν το ακαθόριστο κι αρμονικό πλέξιμο της γραμμής και του χρώματος, να αφουγκραστούν τον ήχο που κρύβει το χρώμα και να επανεκτιμήσουν το ωραίο και τη μόδα της εποχής τους. Έχοντας εξετάσει τη δομή, τους χώρους και μέρος του περιεχομένου των πεζών ποιημάτων του Baudelaire μέσα από τις χωροθεσίες του Foucault και τον αντίκτυπο του διαφωτισμού, η περιπλάνηση στον τεχνοκριτικό λόγο του από το Salon του 1845 έως τον *Ζωγράφο της μοντέρνας ζωής*, αποδεικνύεται μια ετεροτοπία στον χώρο της Ακαδημίας. Η σχέση του τεχνοκριτικού λόγου θα φωτίσει την αμφίδρομη σχέση του πεζού και ποιητικού έργου του Baudelaire, θα αναδείξει τα *Μικρά ποιήματα σε πεζό* ως τρόπους περιπλάνησης κι εμπειρίας στην τέχνη και την κριτική, αλλά κι ως στοχαστικούς χώρους οι οποίοι δημιουργούν συνάψεις με προσλήψεις, σε έναν διάλογο με διαφορετικά πεδία και σύγχρονους προβληματισμούς.

¹²⁵ Δασκαλοθανάσης Ν., *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα*, Αθήνα: Άγρα 2017 (2004 1^η έκδοση), σ. 32-33.

¹²⁶ Benjamin W., Παρίσι, η πρωτεύουσα του 19ου αιώνα, Μτφρ., Σαγκριώτης Γιώργος, Στο: *Κείμενα 1934-1940 (επιλογή)*, Αθήνα: Άγρα 2019, σ. 676, όπου σύμφωνα με τον Benjamin, στο κείμενό του για τις στοές, η κατασκευή που είναι από σίδηρο καλύπτεται από το μάρμαρο θυμίζοντας το υποσυνείδητο.

Το περιβάλλον στο οποίο επιθυμούσε να εδραιωθεί ο Baudelaire ως τεχνοκριτικός κι ως ποιητής, καθώς και το κοινό το οποίο επισκεπτόταν τα Salons, δεν ήταν έτοιμο να δεχτεί τις ιδέες του για τις οποίες θα δικαζόταν όμοια με τον Flaubert, με τον ίδιο όμως να καταδικάζεται. Κατά την παιδική ηλικία του, χειρονομίες όπως του Labrouste με την καινοτομία της χρήσης του σιδήρου ως εξωτερικού υλικού και των ιδεών περί χρώματος ενάντια στην εδραιωμένη άποψη περί λευκών μαρμάρων στους αρχαίους ναούς, καταδικάζονταν σκληρά. Αντίστοιχα, και στο χώρο της ζωγραφικής, ο αγαπημένος του ζωγράφος, ο Eugène Delacroix, είχε δεχτεί το 1827 σφοδρή κριτική από τον διάσημο κριτικό Etienne-Jean Delécluze για τον *Θάνατο του Σαρδανάπαλου*, τον οποίον χαρακτήρισε ως *ημιτελές έργο που δεν βοηθάει το βλέμμα του θεατή να διακρίνει τις γραμμές και τα χρώματα*, καταλήγοντας πως είναι ένα λάθος του ζωγράφου.¹²⁷



Εικόνα 2. E. Delacroix, *Ο θάνατος του Σαρδανάπαλου*, 1827, λάδι σε καμβά.

¹²⁷ Δασκαλοθανάσης Ν. 2017, σ. 51.

Αλλά και το κοινό για το οποίο ένιωθε χρέος να το διαπαιδαγωγήσει, ακολουθούσε δασκάλους και φυλλάδια που ανέλυαν τους πίνακες με έναν συγκεκριμένο τρόπο, ο οποίος δεν άφηνε τη φαντασία και την μνήμη να λειτουργήσουν στους χώρους της απόλυτης ελευθερίας που αναζητούσε. Το παρακάτω περιστατικό στο οποίο ο Baudelaire στέκεται μάρτυρας, φανερώνει το κωμικοτραγικό της κατάστασης. Δύο στρατιώτες οι οποίοι είχαν επισκεφτεί ένα salon, κοιτάζανε κάποιον πίνακα που απεικόνιζε μια κουζίνα χωρίς να βλέπουν τον Ναπολέοντα όπως λανθασμένα υποδείκνυε το βιβλιαράκι τους:

- Μα που είναι ο Ναπολέοντας;
- Ηλίθιε! Δεν βλέπεις ότι ετοιμάζουν την σούπα μέχρι να επιστρέψει» κι έφυγαν ευχαριστημένοι με τους εαυτούς τους προς τον επόμενο πίνακα.¹²⁸

Την αμφίθυμη στάση που κρατά σε σχέση με τους αστούς οι οποίοι δεν εκτιμούν την καλή τέχνη, με υπόνοια μομφής και προς τους ακαδημαϊκούς, τη διακρίνουμε στο πεζό ποίημα *Το σκυλί και το φιαλίδιο*. Ο αφηγητής καλεί ένα σκυλί να οσμιστεί ένα εξάισιο μύρο που αγόρασε στην πόλη αλλά μόλις βάζει τη μουσούδα του στο φιαλίδιο, αρχίζει να του γανγίζει επικριτικά. Από την αντίδραση του αφηγητή διακρίνεται η εξομοίωσή του με το κοινό:

- Α, άθλιο σκυλί, αν σου είχα προσφέρει ένα πακέτο με περιττώματα, θα τα οσμίζοσουν με ευχαρίστηση κι ίσως το καταβρόχθιζες.[...]μοιάζεις με το κοινό, στο οποίο δεν πρέπει ποτέ να παρουσιάζεις λεπτά αρώματα που το εξοργίζουν παρά μόνο ακαθαρσίες επιμελώς διαλεγμένες.¹²⁹

Η αντίληψη για τους αστούς που αποπνέει το παραπάνω πεζό ποίημα, ήταν η αποκρυσταλλωμένη άποψη που είχε αποκτήσει ύστερα από πολλές προσπάθειες να εκτιμήσουν τα *λεπτά αρώματα*. Το 1845 ήταν η χρονιά βαπτίσματος του Baudelaire ως τεχνοκριτικού, με το ψευδώνυμό του, Baudelaire Dufaÿs, να τυπώνεται σε 500 αντίτυπα. Σε μια εκ του σύνεγγυς ανάγνωση του Salon, ήδη από την εισαγωγή γίνεται σαφές σε ποιους απευθύνεται, σε ποιους εναντιώνεται, την ανάγκη της κριτικής και τον καθοδηγητικό της ρόλο. Η εικονοποιητική θεώρησή του, που ψήγματά της διακρίνονται στο Salon του 1845, γίνεται σαφέστερη στο Salon του 1846 ενώ σε ένα από τα τελευταία κείμενά του, τον *Ζωγράφο της μοντέρνας ζωής*, παραθέτει με οδηγό

¹²⁸ Calasso R., *La Folie Baudelaire*, μτφρ. Alistair McEwen, London: Penguin 2016, σ. 14-15.

¹²⁹ Baudelaire C. 1975, σ. 284 και μτφρ. δική μου.

τον Guys εκτενέστερα παραδείγματα και ζωντανά μοτίβα της πόλης που διακρίνονται και στα *Μικρά ποιήματα σε πεζό*.

Ο Baudelaire στο πρώτο του Salon, συγκριτικά με τα επόμενα, κινήθηκε μετριοπαθώς αλλά και με μια εναντίωση στην επικρατούσα ακαδημαϊκή καθεστηκία, η οποία θύμιζε τον τρόπο που κινήθηκε κι ο Diderot. Σε ένα γράμμα του προς τον Champfleury, του υποδείκνυε να γράψει ένα φωτεινό άρθρο για το κείμενό του για το Salon του 1845 κι ότι πολύ θα τον ευχαριστούσε αν ανέφερε τα Salons του Diderot.¹³⁰

Ο Diderot ήταν μια ιδιαίτερη κι αγαπητή περίπτωση διαφωτιστή στους Γάλλους κι η αντίληψή του για τη ζωγραφική ερχότανε σε σύγκρουση με τους αυστηρούς κανόνες των ακαδημιών. Ήταν επόμενο, λοιπόν, η κριτική ματιά του να έχει ασκήσει επίδραση στον νεαρό Baudelaire, καθώς ακούγοντας την προσωπική του φωνή κατάφερε να μην έχει έναν μόνο τρόπο σκέψης, κι αντίθετα από τον Kant που κάθε φράση έπρεπε να εξηγείται, μπορούσε να δεχτεί μια ανεδαφική πρόταση, αρκεί αυτή να τον οδηγούσε κάπου πιο μακριά, σε ένα ιδεώδες που ήταν όμως περιπετειώδες.¹³¹

Μια μελέτη των κειμένων του για τα Salons, κι ιδιαίτερα των τεχνοκριτικών του υπό τη μορφή *έκφρασις*, όπως στον *περίπατο του Vernet* το 1867, αλλά και των δοκιμίων του *Για τη ζωγραφική*, αναδεικνύουν τη σημασία της φαντασίας και της ενσώματης εμπειρίας τόσο για τον καλλιτέχνη όσο και για τον θεατή και συνεπώς και τον κριτικό:

Η σπουδή του ανατομικού σχεδίου έχει ασφαλώς τα πλεονεκτήματά της. Όμως, δεν έχω δίκιο να φοβάμαι μήπως το ανατομικό σχέδιο μείνει ανεξίτηλα αποτυπωμένο στη φαντασία; Μήπως ο ζωγράφος σταθεί στη ματαιόδοξη σκέψη της επίδειξης των γνώσεών του [...] Αφού δεν έχω να δείξω παρά την εξωτερική όψη, θα προτιμούσα να με εθίσουν να τη βλέπω σωστά και να με απαλλάξουν από μια γνώση απατηλή, που οφείλω να ξεχάσω. Σπουδάζουμε το ανατομικό σχέδιο, λένε, για να μάθουμε να κοιτάμε τη φύση· αλλά η πείρα με διδάσκει ότι ύστερα από μια τέτοια μελέτη δυσκολευόμαστε πολύ να μην τη βλέπουμε διαφορετική απ' ό,τι είναι.¹³²

Σε μια από τις πρώτες του κριτικές για το Salon του 1761, ο Diderot εναντιώθηκε έμμεσα στους κριτικούς της εποχής, λέγοντας πως θα καταγράψει τις ιδέες που περνάνε από τη σκέψη του κι ενίοτε μπορεί να τον βρουν αυστηρό, ενίοτε επιεική. Άλλοτε πάλι θα τον δουν να καταδικάζει ένα έργο, όταν εκείνοι θα το εγκρίνανε ή αντίθετα να συγχωράει, εκεί που άλλοι θα απαιτούσαν κάτι διαφορετικό

¹³⁰ Baudelaire C., *Correspondance*, επιμ. Claude Pichois- Jean Ziegler, τ.1 (1832-1860) και τ.2 (1860-1866), Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1973, εκδό: τ.1, σ. 123.

¹³¹ Calasso R. 2016, σ. 16.

¹³² Diderot D., *Αισθητικά*, μτφρ. Κλαίρη Μιτσοτάκη, Αθήνα: Εστία 2003, σ. 169.

καταδικάζοντάς το. *Ποσώς τον ένοιαζε.*¹³³ Η αρχή του Baudelaire, καθόλου τυχαία, λοιπόν, αντηχεί το δηκτικό ύφος του Diderot, καθώς βάλλεται ενάντια στους τυποποιημένους οδηγούς και στους κριτικούς των εφημερίδων που είναι εξαρτώμενες από κομματικά συμφέροντα.¹³⁴ Ο κριτικός δεν μπορεί να έχει φίλους κι εχθρούς κι οφείλει να είναι αμερόληπτος χωρίς αυτό να του καταλογίζεται ως ωμότητα ή αυθάδεια. Η ειλικρίνειά του κι η διπλωματία του μπορεί να φανεί στην υποσημείωση που κάνει εξαιρώντας τον Delécluze, στον οποίο αναγνωρίζει το θάρρος της γνώμης του, το ότι είναι ανοιχτός στα νέα ταλέντα και που ωστόσο δεν συμφωνεί πάντοτε μαζί του. Εν συνεχεία, ο Baudelaire, δηλώνει το κοινό στο οποίο απευθύνεται, τους μπουρζουάδες, δηλαδή τους αστούς, χαρακτηρίζοντάς τους αθώους και πως η διανοουμενίστικη βρισιά του μπουρζουά δεν υφίσταται εφόσον τη χρησιμοποιούν κι εκείνοι για τους εαυτούς τους. Παράλληλα, τονίζει πως είναι αξιοσέβαστοι διότι με αυτών τις δαπάνες ζούνε όλοι. Όσον αφορά στην ανάγκη κριτικής επιτροπής λόγω των ετήσιων εκθέσεων, αφού φιλοφρονεί τον βασιλιά, θεωρεί πως είναι απαραίτητη καθότι ο μεγάλος καλλιτέχνης θα ωφεληθεί ενώ ο μέτριος θα βρει εκεί την τιμωρία που του αξίζει. Λίγο πριν ολοκληρώσει την εισαγωγή του αναφερόμενος στον τρόπο εργασίας που θα ακολουθήσει, σημειώνει κάτι αρκετά σημαντικό:

Θα μιλήσουμε για κάθε τι που ελκύει τα μάτια του πλήθους και των καλλιτεχνών· μας υποχρεώνει η επαγγελματική μας συνείδηση. Οτιδήποτε ευχαριστεί έχει έναν λόγο για να ευχαριστεί, και το να περιφρονήσουμε τα απολωλότα πλήθη δεν είναι τρόπος για να τους οδηγήσουμε εκεί που θα έπρεπε να βρίσκονται.¹³⁵

Σε τρεις γραμμές, ο Baudelaire, καταφέρνει να θίξει το ζήτημα της επαγγελματικής συνείδησης καθιστώντας τον *προφήτη* που θα τους οδηγήσει να ανακαλύψουν τον κόσμο και συνάμα τη δική τους προσωπική περιπλάνηση. Για αυτό κι αναφέρει πως για όσα μιλήσει είναι επειδή ελκύουν τα μάτια του *πλήθους* και των καλλιτεχνών. Επομένως, βλέπουμε ξανά τη σχέση με το πλήθος κι έννοιες όπως το *γούστο* αφού *καθετί που αρέσει έχει λόγο αρεσκείας*. Τέλος, σημειώνοντας πως η περιφρόνηση των ανίδεων δεν είναι η σωστή τακτική, μοιάζει να δεσμεύεται για αυτόν το ρόλο του καθοδηγητή των πεπλανημένων αστών προς τη γνώση που τους στερούν. Τη δέσμευσή του αυτή θα την κρατήσει με το Salon του 1846 αφιερώνοντάς το *Στους μπουρζουάδες*.

¹³³ Diderot D., *Salons*, επιμ. Michel Delon, Paris: Gallimard 2008, σ. 40.

¹³⁴ Baudelaire C. 1976, σ. 351 και Baudelaire C. 2005, σ.17.

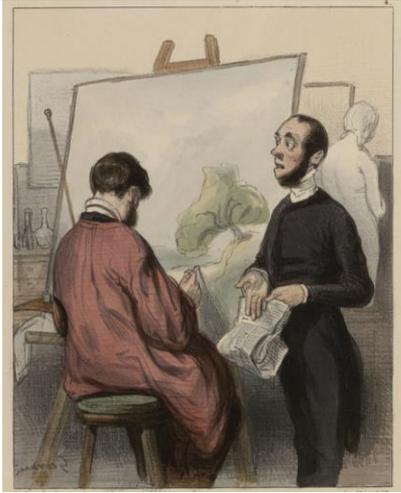
¹³⁵ Baudelaire C. 1976, σ.352-353 και μτφρ. δική μου.

Το salon του 1846 δεν συμπεριελάμβανε σημαντικά ονόματα όπως ο Jean-Auguste-Dominique Ingres ή ο Delacroix.¹³⁶ Μολαταύτα, για τον Baudelaire αποτελεί τον χώρο προκειμένου να παρουσιάσει τις ιδέες του, όπως κάποτε έκανε κι ο Diderot με την έννοια του Υψηλού στους πίνακες του Horace Vernet αλλά και τα μυστικά της ζωγραφικής. Εξάλλου, ήταν γνωστό πως κι οι δύο επισκέπτονταν τα εργαστήρια των ζωγράφων γνωρίζοντας τις δυσκολίες της κάθε τέχνης και των υλικών της μέσων.¹³⁷ Στο salon καταπιάνεται με αρκετές θεματικές και συγκριτικά με τα υπόλοιπα για τα οποία θα γράψει, είναι το πλουσιότερο: *τι νόημα έχει η κριτική, τι είναι ρομαντισμός, Delacroix, περί ερωτικών θεμάτων, περί κολοριστών, περί ιδεώδους και μοντέλου, περί πορτρέτου, περί ηρωισμού και μοντέρνας ζωής* είναι θέματα στα οποία βρίσκονται ιδέες που συναντώνται στο *Ο Ζωγράφος της μοντέρνας ζωής* και στις μελέτες του Benjamin για τον Baudelaire. Ωστόσο, προς το παρόν, η μελέτη εστιάζει περισσότερο στην εισαγωγή που αφιερώνει στους αστούς και στα περί κριτικής, διότι εκεί διακρίνεται η διαφοροποίησή του κι η μεθοριακή στάση του εντός των θεσμών και πώς προσπαθεί να διαμορφώσει το κοινό υποδοχής, δηλαδή το κοινό στο οποίο θα μιλήσει ώστε να τον αναγνωρίσει ακούγοντας τα ποιήματά του και δημιουργώντας μια ετεροτοπία.

Πιο δυναμικά αυτή τη φορά, θυμίζοντας τον Προμηθέα και τον Σατανά, μορφές αγαπητές του Ρομαντισμού, προσπαθεί να αφυπνίσει το πλήθος το οποίο «οι αριστοκράτες της σκέψης» παραπλανούν ώστε να μην αισθάνονται την ανάγκη τους για τέχνη. Εφόσον, όμως, αυτοί είναι οι ισχυροί και αποτελούν την τάξη που έχει χτίσει κτίρια, όπως είναι τα μουσεία, είναι δίκαιο να απολαμβάνουν τους κόπους τους. Ο ρόλος της απόλαυσης, της ηδονής γενικότερα, είναι κομβικός γιατί διευκρινίζει πως δεν είναι κάτι απλοϊκό αλλά *επιστήμη* κι άσκηση η οποία απαιτεί δύο παράγοντες: τις πέντε αισθήσεις αλλά και να σε μυθήσει κάποιος. Εδώ κρύβεται ένα πρώτο κλειδί που κάνει *ζωντανό* και παρόν τον Baudelaire. Η κατανόηση της τέχνης συνδέεται με την απόλαυση και τις αισθήσεις αλλά η ενεργοποίησή τους χρειάζεται καθοδήγηση και μαθητεία. Οι συνέπειες της κακής καθοδήγησης στο *περί ζωγραφικής* του Diderot, όπου αναφέρει το παράδειγμα των μανιεριστών κι ότι

¹³⁶ Fried M., Introduction, Στο: Baudeleraï C., *The Salon of 1846*, μτφρ. Jonathan Mayne, New York: Dawid Zwirner Books 2021, σ.7-21, Εδώ: σ. 7.

¹³⁷ Pierce G., *Scapeland-Writing the Landscape from Diderot's Salons to the Postmodern Museum*, Amsterdam-New York: Rodopi B.V. 2012, σ. 115, υποσημείωση 16, όπου παραπέμπει από το Gita May, *Diderot et Baudelaire: Critiques d'art*, Geneva: E. Droz 1975.



Εικόνα 3. Paul Gavarni, *Μαθήματα και συμβουλές. Αν η Τέχνη είναι ευγενής, η Κριτική είναι απλή*, 1839.

μπορούν να κάνουν καλή τέχνη γιατί είναι *εθισμένοι*¹³⁸ σε «κακές» εικόνες οι οποίες έχουν ριζωθεί μέσα τους, δέσμευαν περισσότερο τον Baudelaire στον ρόλο του παιδαγωγού. Η έννοια του εθισμού σε συνδυασμό με τον *εγκέφαλο* και τη *μνήμη*,¹³⁹ λέξεις που χρησιμοποιεί εκτενέστερα όταν αναφέρεται στον Delacroix, φέρνουν τον Baudelaire ουσιαστικά εγγύτερα στο παλίμψηστο του εγκεφάλου και της τέχνης ως ενσάρκωμένης εμπειρίας. Για αυτό και μια ζωή χωρίς την εμπειρία της τέχνης, ισοδυναμεί με αυτοκτονία κι ένα πλήθος δεν δύναται να αυτοκτονήσει.¹⁴⁰ Τουναντίον, πρέπει να αξιοποιήσει τον ελεύθερο χρόνο που του απομένει, ύστερα από μια κουραστική ημέρα, απολαμβάνοντας. Το μόνο που χρειάζεται, είναι να του μάθουν την απόλαυση και να γευτούν την ποίηση, κατανοώντας πως τους είναι απαραίτητη καθημερινά, περισσότερο κι από το ψωμί. Αμέσως μετά την εισαγωγή που είναι αφιερωμένη στους αστούς, ξεκινάει το πρώτο κεφάλαιο για το νόημα της κριτικής.¹⁴¹ Και πάλι η επιλογή αυτή δεν είναι τυχαία. Ο ίδιος είναι ποιητής και γνωρίζει πως η κριτική μοιάζει με απειλή για τους καλλιτέχνες. Ως εκ τούτου, αμύνονται προφασιζόμενοι πως εφόσον οι κριτικοί δεν είναι ζωγράφοι, δεν μπορούν και να τους κρίνουν. Επιπροσθέτως, μειώνουν όχι μόνο τη σημασία της αλλά αποκλείουν και τον θετικό αντίκτυπο που θα μπορούσε να έχει στους μπουρζουάδες, επιχειρηματολογώντας ότι δεν έχουν αυτή την επιθυμία για τέχνη. Το ζήτημα κριτικής-τέχνης είχε ήδη αναδυθεί από τις αρχές του 18^{ου} αιώνα με τον John Dennis στο *A large Account of the Taste in Poetry* να θεωρεί πως η κριτική μπορεί να γίνει μόνο από άτομα με ανάλογες δεξιότητες.¹⁴² Ο Baudelaire αντιστρέφει το επιχείρημα των καλλιτεχνών κι αναφερόμενος σε μια γελοιογραφία, εις βάρος της

¹³⁸ Diderot D. 2003, σ. 169.

¹³⁹ Nalbantian S., *Memory in Literature-From Rousseau to Neuroscience*, New York: Palgrave Macmillan 2003, σ. 43-59, όπου γίνεται περαιτέρω ανάλυση της σχέσης μνήμης-αισθήσεων στη λογοτεχνία και τον Baudelaire.

¹⁴⁰ Baudelaire C. 1973, σ. 124-126.

¹⁴¹ Baudelaire C. 1976, σ. 417-419 και Baudelaire C. 2005, σ. 25-30.

¹⁴² Beardsley M.C., *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μτφρ. Κούρτοβικ Δ., Χριστοδουλίδης Π., Αθήνα: Νεφέλη 1989, σ. 158-159.

κριτικής, επισημαίνει πως αρκετοί οφείλουν τη φτώχη τους φήμη στην κριτική, τονίζοντας πως η γελοιογραφία σατιρίζει εντέλει έναν *κριτικό της σειράς*, δηλαδή έναν κακό κριτικό [Εικόνα 3]. Όσον αφορά στις τεχνικές και στις δυσκολίες της τέχνης, υποστηρίζει πως αυτό που ενδιαφέρει το κοινό, είναι το τελικό αποτέλεσμα. Ποια είναι, όμως, μια καλή κριτική;

Για τον Baudelaire μια καλή κριτική οφείλει να είναι διασκεδαστική και ποιητική. Αν, επομένως, η κριτική με την μορφή ποιήματος δεν ήταν ίδιον της ποίησης, θα μπορούσε να είναι κάλλιστα ένα σονέτο ή μια ελεγεία που φανερώνει πάθος κι ένα έξυπνο κι ευαίσθητο πνεύμα. Απευθυνόμενος στους φιλοσόφους ως εκείνους που θα τον καταλάβουν,¹⁴³ προσδίδει κι άλλες ποιότητες, όπως το να είναι πολιτική, ασυμβίβαστη, μεροληπτική και παθιασμένη. Τα παραπάνω επίθετα κι ιδιαίτερα το «μεροληπτική», δεν έρχονται σε αντίθεση με την απόφασή του περί αμεροληψίας στο προηγούμενο Salon. Τα συμπληρώνει η φράση «υπό μια σκοπιά που διευρύνει ορίζοντες» με το πάθος να αναδύει την *ατομική έκφραση* κι *ιδιοσυγκρασία*¹⁴⁴ όχι μόνο στον ζωγράφο αλλά και στον κριτικό. Όλα αυτά τα στοιχεία είναι εγγενή στοιχεία της Φύσης και των παθών και για αυτό, όπως κι ο Diderot, δεν επιμένει στην εξεζητημένη κριτική που αποφαίνεται υπέρ της γραμμής ή του χρώματος. Παρόλο που η έννοια του πάθους διατρέχει όλο το έργο του, το κάνει ακόμη σαφέστερο:

Αυτό [το πάθος] είναι που θέλω να αναδείξω σε ένα από τα τελευταία κεφάλαια.¹⁴⁵

Στις δύο τελευταίες παραγράφους, ο Baudelaire, αναφέρει τον δεύτερο πυλώνα που καθορίζει την κριτική του,¹⁴⁶ τον Stendhal,¹⁴⁷ αλλά κι ίσως την πεμπτουςία της σκέψης του, παραθέτοντας μια σειρά από κλειδιά που μαζί με τις αισθήσεις, τη μνήμη και το πάθος βοηθούν να πλησιάσουμε τη διαφοροποίησή του από την κυρίαρχη ιδεολογία και τους λόγους που ο Baudelaire παραμένει επίκαιρος. Είναι η άρρηκτη

¹⁴³ Ο Diderot, άλλωστε, έκανε, όπως φάνηκε, κάτι παρόμοιο με το ρητορικό σχήμα της *εκφράσεως*.

¹⁴⁴ Η λέξη *individualisme* στον Baudelaire συνδέεται με μια αθωότητα και αυθεντικότητα πολύ κοντά σε αυτό που ονομάζουμε *naïveté* κι η οποία ενυπάρχει όποτε αναφέρεται στα παιδιά και σε όσους έχουν αυτή την αρετή. Το παράδειγμα στο οποίο παραπέμπει κι ο ίδιος είναι ο William Haussoullier από το Salon του 1845. Για τον Haussoullier βλ. Baudelaire C. 1976, σ. 358-360.

¹⁴⁵ ό. π., σ. 419 και μτφρ. δική μου.

¹⁴⁶ Calasso R. 2016, σ.17, όπου σύμφωνα με τον Calasso, εκτός από τον Diderot, ο Baudelaire επηρεάζεται ιδιαίτερα από τον Stendhal και την *Histoire de la peinture en Italie* (1817) και το *De l' amour* (1822).

¹⁴⁷ Baudelaire C. 1976, σ. 419 κι υποσημείωση 3, σ. 1295: Η φράση του Stendhal την οποία ερμηνεύει «Η ζωγραφική δεν είναι παρά ηθική κατασκευασμένη» βρίσκεται στο *Histoire de la peinture en Italie* και ο Stendhal την αναφέρει λέγοντας πως θα την ανέφερε αν μιλούσε σε τοπογράφους-μηχανικούς.

σχέση ζωγραφικής κι ηθικής, η *ονειροπόληση* κι η *απλότητα*,¹⁴⁸ στοιχεία που από τη μια αντλεί από τον Ρομαντισμό, από την άλλη, τα μεταφέρει στο παρόν και την *μοντέρνα*¹⁴⁹ έκφραση:

Κάθε αιώνας, κάθε λαός έχει κατακτήσει την έκφραση της ομορφιάς του και της ηθικής του.

Έχοντας δει το νόημα της κριτικής στον Baudelaire, της ρήξης και των συνεπειών με προγενέστερους μπορούμε να κατανοήσουμε τον προβληματισμό του και προς την *φιλοσοφική τέχνη*¹⁵⁰ που προέρχεται από έναν *τόπο* που έχει θαυμάσει μόνο διανοητικά. Είναι αυτά τα είδη στα οποία ανάμεσά τους νιώθει ξένος, ώστε να μην γνωρίζει πού βρίσκεται η πατρίδα του, νιώθοντας συγγένεια μόνο με τα σύννεφα όπως καταλήγει στο ο *Ξένος*:

-Ποιον αγαπάς αλήθεια, περισσότερο, μυστηριώδη άνδρα; Πες. [...]

-Αγαπάω τα σύννεφα που περνούν...εκεί...εκεί...τα εξαίσια σύννεφα!¹⁵¹

Ταυτόχρονα, αντιλαμβανόμαστε και την *έχθρα* του προς τον ακαδημαϊσμό, και που στις αισθήσεις του, στην όραση και στην ακοή του, μέσω της αλληγορίας, ηχούν σαν *Σκυλιά Καλά*:

Πίσω μούσα ακαδημαϊκή! Σ' έχω γραμμένη στα παλιά μου τα παπούτσια γριά σεμνότυφη κυράτσα! Επικαλούμαι τη γνώριμή μου μούσα, την πολιτίσσα, τη ζωντανή να με συντρέξει να τραγουδήσω τα σκυλιά[...] που κουβαλούνε λοιμικά και που 'ναι γεμάτα ψείρες, εκτός απ' τον φτωχό που μόνο εκείνος τα πονά κι από τον ποιητή που τα κοιτά αδελφικά στα μάτια.¹⁵²

Δεν είναι ο στοχασμός κι η σκέψη όμως συνδυασμένη με μια εγκεφαλική διαδικασία; Ίσως περισσότερο από κάθε άλλο σημείο αυτή η αποστροφή του, να μας υποδεικνύει πως για τον Baudelaire ο εγκέφαλος κι η μνήμη, δεν είναι μόνο ο φιλοσοφικός στοχασμός αλλά όπως ήδη ειπώθηκε, η *εμπειρία* και το *πλέξιμο των αισθήσεων*, η φιλοσοφία του καθημερινού, του προσωρινού και φευγαλέου που βιώνεται *σωματικά*

¹⁴⁸ Calasso R. 2016, σ. 16: Η *απλότητα* είναι βασικό κριτήριο και στον Diderot, όπως κι η λέξη *spleen*, όπου σύμφωνα με τον Calasso είναι από τους πρώτους Γάλλους διανοητές που τη χρησιμοποιούν σε αλληλογραφία με τη Sophie Volland, το 1760: « Don't you know what spleen or the English vapor is? I didn't know either. ».

¹⁴⁹ Baudelaire C. 1976, σ.419 και Baudelaire C. 2005, σ. 27.

¹⁵⁰ Baudelaire C. 1976, σ. 598-605, εδώ: σ. 604 και Baudelaire C. 2005, σ. 185-193, εδώ: σ.189: Σε ένα μεταθανάτιο δημοσιευμένο κείμενό του, το οποίο τιτλοφορείται *L'Art philosophique*, ο Baudelaire, αναφέρεται σε ποιητές και καλλιτέχνες που εφαρμόζουν τη φιλοσοφία στην ποίησή τους αντί να στέκονται στο πεδίο τους και τα όριά του ενώ συσχετίζει αυτή την πρακτική με τόπους ανάλογου κλίματος π.χ. Η Βενετία έχει ερωτικό κλίμα ενώ στη Γερμανία και στη Γαλλία, κι ιδιαίτερα στη Λυόν, υπάρχει αυτή η φιλοσοφική τάση.

¹⁵¹ Baudelaire C. 1975, σ. 277 , Baudelaire C. 2018, σ.27.

¹⁵² Baudelaire C. 1975 σ. 360 και Baudelaire C. 2018, σ. 141: Η πρόταση στο πρωτότυπο είναι « Je n' ai que faire de cette vieille bégueulle», δηλαδή πως δεν έχει καμία σχέση με αυτή τη γριά.

στο πλήθος και στον θόρυβο της μεγαλούπολης. Ο Baudelaire, λοιπόν, πολύ πριν τον Paul Claudel έχει κατανοήσει τη φράση του «*L'œil écoute*»¹⁵³ ενώ το ότι είναι πρωτοπόρος για την εποχή του και συνάμα ζωντανός σε κάθε παρόν, θα φανεί και στον *Ζωγράφο της μοντέρνας ζωής* μέσα από την αντίληψή του για τη διττή φύση του Ωραίου, μιας αιώνιας και μιας προσωρινής φύσης, η οποία αναφέρεται σε κάθε εποχή προκειμένου να γίνει πιο εύπεπτη η ζωή κι η τέχνη.¹⁵⁴ Με άλλα λόγια, συλλαμβάνει αυτό που περιγράφει ο Henri Maldiney στην προσέγγιση της σχέσης του έργου τέχνης με τον θεατή:

Το έργο τέχνης είναι σύγχρονο για τον θεατή και τον ακροατή γιατί τον καθιστά σύγχρονο με τη στιγμή του.¹⁵⁵

Άλλωστε, τόσο η ηθική όσο και το Ωραίο, είναι μοναδικά για κάθε εποχή. Μιλώντας για το Ωραίο, λίγο αργότερα, στη *Μέθοδο της Κριτικής για την Παγκόσμια Έκθεση* το 1855, συμπληρώνει πως είναι πάντοτε αλλόκοτο, και έτσι ανθίσταται σε κλειστά φιλοσοφικά κι ακαδημαϊκά συστήματα. Το αλλόκοτο είναι που συνιστά και προσδιορίζει την *individualisme* του Ωραίου, και που χωρίς αυτό δεν υπάρχει τέχνη, αφού ενέχει τον ρόλο της γεύσης και του καρκεύματος στο φαγητό.¹⁵⁶ Ταυτόχρονα, οι αισθήσεις αντιλαμβάνονται με απλότητα το Ωραίο και βοηθούν το υποκείμενο ακόμα και σε μια ξένη χώρα όπως είναι η τέχνη να το βιώσουν. Το παράδειγμα που δίνει ο Baudelaire, δηλαδή ενός κοινού έξυπνου νου που βρίσκεται σε έναν ξένο τόπο αλλά προσανατολίζεται, σε αντίθεση με τους ακαδημαϊκούς, μπορεί να ιδωθεί ως μια αλληγορία για το ταξίδι μας ως πλάνητες όχι μόνο στην μοντέρνα τέχνη αλλά και στην εκάστοτε τέχνη, ακριβώς διότι μεσολαβεί το σώμα, οι αισθήσεις κι η μνήμη. Πιο συγκεκριμένα, ο τρόπος που εισάγονται σε αυτόν τον νέο τόπο, θυμίζει την ερωτική συνεύρεση, μέσω μιας τελετουργίας και μιας επιτέλεσης, όπου οι παλιές εμπειρίες συναντούν το καινούριο, σε μια δομή, η οποία είναι παρόμοια με αυτή του παλίμψηστου και των ετεροτοπιών ως χώρων μέσα σε χώρους:

[...] αυτές οι γυναίκες κι αυτοί οι άνδρες που οι μύνες τους, δεν πάλλουν σύμφωνα με τον τρόπο του τόπου τους, που το βλέμμα τους δεν έχει τον ίδιο μαγνητισμό, αυτές οι μυρωδιές που δεν είναι όμοιες με εκείνες της μητρικής κάμαρας[...] όλος αυτός ο κόσμος από καινούριες αρμονίες θα μπει σιγά-σιγά μέσα του, θα τον διαπεράσει υπομονετικά, όπως ο

¹⁵³ Maldiney H., *Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d' Erwin Strauss* (1966), Στο: του ίδιου, *Regard Parole Espace*, Paris: Les Editions du Cerf 2012, σ. 175-200, εδώ: 192: μτφρ. «*Το μάτι ακούει*».

¹⁵⁴ Baudelaire C. 1976, σ. 685 και Baudelaire C. 2005, σ. 136.

¹⁵⁵ Maldiney H., *Le dévoilement...*, σ. 192-193.

¹⁵⁶ Baudelaire C. 1976, σ. 578-579 και Baudelaire C. 2005, σ. 74.

αχνός ενός αρωματικού ατμόλουτρου, όλη αυτή η άγνωστη ζωτικότητα θα προστεθεί στην προσωπική του ζωτικότητα.[...].¹⁵⁷

Το Salon του 1859 κι η ανάλυσή του για τον μοντέρνο καλλιτέχνη αλλά κι η εξύμνηση της φαντασίας, είναι μια πρόγευση του τι χαρακτηρίζει τον *Ζωγράφο της μοντέρνας ζωής*. Ο καλλιτέχνης του καιρού του αντλεί τα παραδείγματά του μέσα από την πόλη στην οποία κινείται, σε αντίθεση με έναν μιμητή, *l'enfant gâté*,¹⁵⁸ που δεν μπορεί να δει τα σύγχρονα μοτίβα και θέματα. Αντίθετα, ένας απλός χωρικός διψώντας για τέχνη ενεργοποιεί με απλότητα τη φαντασία του, όπως συνιστούσε ο μεγάλος Balzac ή ο Delacroix και σύγχρονοι ζωγράφοι σαν τον Honoré Daumier.

Στο salon του 1846, στο τελευταίο κεφάλαιο *Για τον ηρωισμό της μοντέρνας ζωής*, υπάρχει μια πρόταση που μετασχηματισμοί της εμφανίζονται σε όλα τα κείμενά του κι η οποία αποσαφηνίζει ακόμη περισσότερο την έννοια του μιμητή του Salon του 1859 αφού το *χαϊδεμένο παιδί* δεν κοιτάζει και δεν ονειροπολεί:

Η παρισινή ζωή είναι πλούσια σε ποιητικά κι θαυμάσια θέματα. Το θαυμάσιο μας τυλίγει και μας περιλούζει όπως η ατμόσφαιρα-αλλά εμείς δεν βλέπουμε.¹⁵⁹

Έχοντας δώσει κάποια αντιθετικά παραδείγματα, με τα πρώτα να είναι όσα μιμείται κι όσα βλέπει ο κακός ζωγράφος ή αναμένει ο κακός κριτικός που *παραβλέπει* την εποχή του, π.χ. ήρωες της *Ιλιάδας*, ο Baudelaire αναφέρεται σε παραδείγματα που θα έπρεπε να αποτελούν πηγή έμπνευσης, αυτά που θα έπρεπε να *βλέπουμε*: τους ήρωες του Balzac, τη μόδα, τους δανδήδες με την μαύρη ρεντιγκότα ή τις ιδιότυπες αυτοχειρίες που κατακλύζουν συνεχώς τις συζητήσεις της καθημερινότητάς τους. Το τελευταίο θεωρητικό κείμενό του *Ο Ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, αποτελεί τη συνισταμένη φωνή όλων των παραπάνω θεματικών και των προγενέστερων κειμένων του.

Ο ζωγράφος Guys, ηλικιωμένος αλλά με καρδιά και περιέργεια παιδιού, όπως και περιγράφονται τα παιδιά στην *Ηθική του παιχνιδιού*, είναι ο ιδανικός σύγχρονός του

¹⁵⁷ ό. π., σ. 576-577 και σ. 71 αντίστοιχα.

¹⁵⁸ Baudelaire C. 1976, σ. 611-613 και Baudelaire C. 2005, σ. 111-114, όπου πραγματεύεται τους μιμητές ως *χαϊδεμένα παιδιά*.

¹⁵⁹ ό. π., σ. 496: Παράφραση αυτής της φράσης συναντάται και στις *Φιλοσοφικές Έρευνες* του L. Wittgenstein, όπου γράφει «Μην σκέφτεσαι αλλά κοίτα» βλ. Wittgenstein L., *Φιλοσοφικές Έρευνες*, μτφρ. Παύλος Χριστοδουλίδης, Αθήνα: Παπαζήση 1977, σ. 58.

ζωγράφος.¹⁶⁰ Είναι, όπως φάνηκε και προηγουμένως, ένας άνθρωπος του κόσμου που χάνεται στο πλήθος, όπως ο Baudelaire σαν παιδί χανόταν και περιπλανιόταν σε έναν λαβύρινθο παιχνιδιών, χώρος επίσης γεμάτος χρώματα, μυρωδιές, σχήματα και νέες εμπειρίες, χώρος ο οποίος προσομοιάζει με τα πεζά ποιήματά του.

Ο Baudelaire αφιερώνει ξεχωριστά κεφάλαια με θεματικές και μοτίβα που ο Guys άλλοτε τα αποτυπώνει σε πίνακες ή γκραβούρες κι άλλοτε σε εφημερίδες [Εικόνα 4, ευρητήριο]. Στην πραγματικότητα, οι εικόνες του Guys δεν είναι διαφορετικές από τα ίδια μοτίβα που εμφιλοχωρούν στο έργο του Baudelaire, κυρίως στους *Παρισινούς Πίνακες των Ανθέων* κι ιδιαίτερα στα *Μικρά ποιήματα σε πεζό*. Επομένως, βλέπουμε ξανά πώς τελικά ο κριτικός Baudelaire με τον ποιητή Baudelaire είναι οι ήχοι της ίδιας φωνής και περιπλάνησης, η μουσική που φτιάχνει μια ετεροτοπία στην πόλη. Ποια είναι όμως τα μοτίβα αυτά και πώς εργάζεται ο Guys στον οποίο αφιερώνει και το *Παρισινό Όνειρο*¹⁶¹ από τους *Παρισινούς Πίνακες*;

Αρχικά, πριν περιγράψει ξεχωριστά τα μοτίβα, κάνει μια ανακεφαλαίωση στη φύση του Ωραίου, προκειμένου να θυμίσει πως αφορά όχι μόνο το παρελθόν αλλά και το παρόν, με το οποίο θα ασχοληθεί συμπεριλαμβάνοντας την μόδα της εποχής και τους ανθρώπους της.¹⁶² Ο Baudelaire σε αυτό το σημείο εισέρχεται σε τεχνικά θέματα αναδεικνύοντας πως η υψηλή τέχνη γίνεται και με φθηνά μέσα. Η καταγραφή της ευτυχίας της καθημερινής στιγμής, απαιτεί γρήγορη εκτέλεση κι επομένως η μέθοδος ζωγράφων, όπως ο Guys ή ο Daumier, που καταπιάνονται με θέματα ανάλογα των χαρακτήρων της *Ανθρώπινης Κωμωδίας*, πρέπει να επιτρέπει γρήγορες κινήσεις και να είναι φθηνό. Για αυτό και το παστέλ που χρησιμοποιεί ο Guys είναι από τα πιο κατάλληλα μέσα.¹⁶³ Στη συνέχεια περιγράφει τον τρόπο εργασίας του Guys, ο οποίος κατέληξε σε αυτήν μέσα από λάθη, χωρίς μαθητεία σε κάποιον μεγάλο δάσκαλο,¹⁶⁴ ανοιχτός στον κόσμο αλλά σχεδόν αμέτοχος σε πολιτικά κινήματα.¹⁶⁵ Αυτό που τον χαρακτηρίζει είναι η παιδική μεγαλοφουία, η μεγαλοφουία που δεν την έχει αμβλύνει καμία όψη της ζωής, κι η ακόρεστη δίψα και πάθος για το καινούριο. Ο

¹⁶⁰ Baudelaire C. 1975, σ. 581-587, εδώ: σ.582 και Baudelaire C., Η Ηθική του παιχνιδιού, Στο: του ίδιου, Baudelaire C. 2005, σ. 59-67, εδώ: σ. 60-61, όπου ο Baudelaire, περιγράφει την παιδική του εμπειρία ανάμεσα σε παιχνίδια που τον ακολουθεί κι ως ενήλικα, αφού δεν μπορεί να σταματήσει να κοιτάζει τις βιτρίνες καταστημάτων παιχνιδιών καθώς κρύβουν σε μικρογραφία, όσα θα περιγράψει στο *Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής* και στα *Μικρά ποιήματα σε πεζό*.

¹⁶¹ Baudelaire C. 1975, σ. 101-103 και Baudelaire C. 2019, σ. 149-151.

¹⁶² Baudelaire C. 1976, σ. 684 και Baudelaire C. 2005, σ. 134.

¹⁶³ ό. π., σ. 686 και σ. 138 αντίστοιχα.

¹⁶⁴ ό. π., σ. 688 και σ. 141 αντίστοιχα.

¹⁶⁵ ό. π., σ. 689 και σ. 142 αντίστοιχα.

χαρακτηρισμός του ως μεθυσμένου παιδιού άλλωστε συνιστά και τη συμβουλή του ίδιου στο πεζό ποίημα¹⁶⁶ *Μεθάτε*:

Πρέπει να είναι κανείς μόνιμα μεθυσμένος. Δεν υπάρχει κάτι άλλο· είναι το μοναδικό ερώτημα. Για να μην αισθάνεστε το φριχτό φορτίο του Χρόνου[...]Μεθάτε χωρίς σταματημό! Με κρασί, ποίηση ή αρετή, ό,τι προτιμάτε.

Η περιγραφή του για τον δημιουργικό άνθρωπο, είναι εκείνη ενός ασθενούς που βρίσκεται σε συνεχή ανάρρωση ύστερα από νευρικό κλονισμό, και που τα αίτια εδράζονται στην παρεγκεφαλίδα. Πολύ εύστοχα η περιγραφή-διάγνωσή του συνομιλεί με τη σύγχρονη νευροφυσιολογία, η οποία εξετάζει την καλλιτεχνική δημιουργία και τη σχέση της με το όργανο του εγκεφάλου.¹⁶⁷ Ταυτόχρονα, όμως οι περιγραφές του δημιουργικού ανθρώπου ως νευρωτικού κι η διαδικασία ως γέννα αγγίζουν και το πεδίο της ψυχανάλυσης, με τον S. Freud να κάνει την ίδια διάγνωση στο κείμενό του *Τέχνη και ονειροπόληση*.¹⁶⁸ Η εικόνα αυτή μπορεί να ειπωθεί κι αλλιώς: ο δημιουργικός άνθρωπος βρίσκεται σε μια συνεχή διαδικασία τοκετού, όπου πασχίζει να ακουστεί η κραυγή του και να υπάρξει μέσω των αισθήσεων. Η μη πληρότητα κι αυτή η συνεχής ανάγκη είναι που ενώ από την μια θυμίζει τον δανδή, από την άλλη τον διαφοροποιεί κι από αυτούς. Οι δανδήδες έχουν έναν αιθέριο χαρακτήρα και την λεπτεπίλεπτη γνώση του ηθικού μηχανισμού του κόσμου αποτελώντας την τελευταία λάμψη του ηρωισμού μέσα στην παρακμή. Ωστόσο, ενώ είναι παθιασμένοι, και συνήθως πλούσιοι, ώστε να υλοποιούν την φαντασία τους πριν εκπέσει σε ονειροπόληση, επιθυμώντας να εκπλήσσουν τους άλλους, οι ίδιοι είναι κορεσμένοι. Έτσι η πρωτοτυπία τους έχει ως βάση τη διάθεση να μην εκπλήσσονται από τίποτα κι επομένως δεν μπορούν να συλλάβουν το καινούριο στην ολότητά του, τη φωνή της *modernité*, όπως την εξυμνεί ο Baudelaire. Αντίθετα, ο Guys, ολημερίς αναζητά το νέο ωσότου βραδιάσει, όπου και θα πιάσει την πένα ή τα χρώματά του, μονομαχώντας με την επιθυμία να αποτυπώσει όσα είδε και τη μνήμη που έχει την τάση να απορροφά το φευγαλέο.¹⁶⁹ Ή παρόμοια με την περιγραφή του ίδιου στο εμβληματικό ποίημα *Ο Ήλιος στις Παρισινές Εικόνες*, όπου παλεύει με τις λέξεις και τη λήθη επικαλούμενος την όσφρησή του:

¹⁶⁶ Baudelaire C. 1975, σ. 337 και Baudelaire C. 2018, σ. 109.

¹⁶⁷ Baudelaire C. 1976, σ. 690-91.

¹⁶⁸ Freud S. Τέχνη και Ονειροπόληση, Στο: του ίδιου, *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, μτφρ. Κώστας Μιλτιάδης, Αθήνα: Κοροντζή 2005, σ. 9-29, εδώ: 9 και 15.

¹⁶⁹ Baudelaire C. 1976, σ. 698-99.

Μονάχος θ' ασκηθώ στο αγώνισμά μου το φανταστικό,
θα ο σ μ ί ζ ο μ α ι κάθε γωνιά της ρίμας το τυχαίο να βρω,
Στις λέξεις πάνω σάμπως στο λιθόστρωτο θα σκουντουφλώ,
Κάπου θα πέφτω σ' ένα στίχο που είχα ονειρευτεί από καιρό.¹⁷⁰

Αφιερώνοντας ξεχωριστές ενότητες για την *modernité*, την *τέχνη από μνήμης* και για τον *δανδή*, ο Baudelaire επανέρχεται στην έννοια της κριτικής, επισημαίνοντας κάτι πολύ σημαντικό για την ίδια την εργασία των μελλοντικών κριτικών κι ιστορικών τέχνης. Χάρη στην απεικόνιση από τον Guys, ο δανδής, αποκτά *ιστορικότητα* όπως συμβαίνει με αρχαιότερα ευρήματα που αναζητάμε κι ανακαλύπτουμε στο αρχείο¹⁷¹ ενώ συμπληρώνει λέγοντας πως οι σκέψεις κι οι ονειροπολήσεις, που προκύπτουν από τα σχέδια (το αρχείο) ενός καλλιτέχνη, είναι η καλύτερη ερμηνεία που μπορεί να κάνει ένας κριτικός.¹⁷² Μέσα από αυτά τα έργα μπορούμε να μάθουμε για τις γυναίκες και τα κορίτσια της εποχής, της τέχνης του μακιγιάζ και της μόδας της. Η φράση που συνοψίζει τις ενότητες με αυτά τα μοτίβα, είναι ότι αποτελούν την *τεχνητή*¹⁷³ αρετή και τον πολιτισμό του ανθρώπου απέναντι στην βαρβαρότητα της φύσης. Επομένως, συντελούν στο να ακουστεί η φωνή του ανθρώπου της εποχής του απέναντι σε μια επιθετική Φύση, της οποίας η δύναμη εκφράζεται στην *Εξομολόγηση ενός καλλιτέχνη*¹⁷⁴ ύστερα από το τέλος μιας ονειροπόλησής του:

Α! Πρέπει να υποφέρουμε άραγε αιώνια κι αιώνια να διαφεύγουμε του ωραίου; Φύση, μαυλίστρα ανοικτίρμονα, εχθρά πάντα νικηφόρα, άφησέ με! Πάψε να δελεάζεις τους πόθους και την περηφάνια μου! Η σπουδή του ωραίου είναι μια μονομαχία, όπου ο καλλιτέχνης κραυγάζει από δέος, πριν να ηττηθεί.

Προχωρώντας ακόμα περισσότερο, κι ενώ συχνά οι απόψεις του για τις γυναίκες¹⁷⁵ αφαιρώντας τις από το ιστορικό πλαίσιο θεωρούνται φαλλοκρατικές, την αρετή αυτή του μακιγιάζ και της μόδας τις θεωρεί αναπόσπαστο κομμάτι των γυναικών¹⁷⁶ **[Εικόνα 5 α-β]**. Εξάλλου ακόμα και στην εταιρά, ο Baudelaire, βλέπει τις ομοιότητες

¹⁷⁰ Baudelaire C. 1975, σ. 83 και Baudelaire C., 2019, σ. 126.

¹⁷¹ Baudelaire C. 1976, σ. 712 και σ. 724.

¹⁷² ό. π., σ. 712.

¹⁷³ ό. π., σ. 715.

¹⁷⁴ Baudelaire C. 1975, σ. 278-279 και μτφρ. δική μου.

¹⁷⁵ Baudelaire C. 2019, σ. 87-88 και Baudelaire C. 2019, σ. 131-132, όπως κι αλλού για τους Εβραίους, βλ. *Οι εφτά γέροντες*.

¹⁷⁶ Baudelaire C. 1976, σ. 714.

με τον εαυτό του και γενικότερα τον ποιητή,¹⁷⁷ δηλαδή την κοινή επιθυμία να ακουστεί η φωνή τους. Υπό αυτό το πρίσμα του ιστορικού πλαισίου και της αμφιθυμίας που τον διακρίνει πρέπει να δούμε και την άποψή του για την *πρόοδο*. Παρότι, λοιπόν, γνωρίζουμε από την αλληλογραφία του με τον Hugo κι άλλα κείμενά του ότι αντιλαμβάνεται την μηχανική πρόοδο ως απειλή,¹⁷⁸ ταυτόχρονα εκθειάζει τις άμαξες ή τα στρατιωτικά θέματα και τοπία που ζωγραφίζει ο Guys [Εικόνα 6 α-β].

¹⁷⁷ ό. π., σ. 720.

¹⁷⁸ Gautier T., À M. Charles Baudelaire, Στο: Charles Baudelaire-Notice littéraire précédée d'une lettre de Victor Hugo, Paris: Poulet-malassis et de Broise 1859, σ. 1, όπου σύμφωνα με την απάντηση του Victor Hugo στον Baudelaire στις 6 Οκτωβρίου 1859, στη συγκεντρωμένη αλληλογραφία του από τον Théophile Gautier (1811-1872), ο Hugo, διασαφηνίζει τη δική του θέση για την Πρόοδο και την αντίθεσή του για την *Τέχνη για την Τέχνη*. Αντίθετα, ο Baudelaire, φαίνεται πως διαμαρτυρότανε για την έννοια της προόδου. Ανάλογη θέση υπάρχει και στο κείμενο για την Έκθεση του 1855, όπου την αμφισβητεί όταν αυτή θεωρείται δείγμα ανωτερότητας σε σύγκριση με τους αρχαίους ή όταν παρεισφρεί στην Τέχνη, όπως συμβαίνει με την «νέα θρησκεία» της φωτογραφίας. βλ. Baudelaire C. 1976, σ. 580 και Baudelaire C. 2005, σ. 76. Σχετικά με τη φωτογραφία βλ. Salon 1859, Baudelaire C. 1976, σ. 614-619, εδώ: σ. 616-17 και Baudelaire C. 2005, σ. 116-123, εδώ: σ. 120.



Εικόνα 5 α. Guys C. *Συνάντηση στο πάρκο*, περίπου 1860, υδατογραφία. **β.** *Νεαρή γυναίκα σε μπλε και μαύρο φόρεμα*, περίπου 1863, υδατογραφία, μολύβι σε χαρτόνι.



Εικόνα 6 α. Guys C. *Περίπατος με άμαξα*, 1860-1870, υδατογραφία και μελάνι. **β.** *Ο Canrobert στο πεδίο μάχης του Ινκερμάν*, 1855, δημοσιευμένο χαρακτικό στην *The Illustrated London news*, 3 Φεβρουαρίου, 1855.

Συνοψίζοντας τη διαδρομή σε κάποια από τα θεωρητικά κείμενά του για την κριτική, τη ζωγραφική και την αποτύπωσή τους στα λογοτεχνικά έργα του Baudelaire, συμπεραίνουμε πως τόσο η κριτική όσο κι η ζωγραφική είναι η ίδια μελωδία από διαφορετικό μουσικό όργανο και σίγουρα όχι η σχολαστική και μιμητική διαδικασία της αναπαράστασης. Αντίθετα, η ενεργοποίηση της φαντασίας, της ονειροπόλησης και των αισθήσεων στις οποίες εστιάζει ο Baudelaire, τον καθιστούν «παρών» σε μια ετεροτοπία στο ιστορικό του συγκεκριμένο αλλά και στο εκάστοτε παρόν μέσω του ήθους του και της διεύρυνσης των εμπειριών μας, ουσιαστικά της διεύρυνσης του στοχαστικού χώρου της τέχνης. Για αυτό κι από την ιδιοφυία του Delacroix περνάει σε έναν ζωγράφο, όπως ο Guys, που ενώ κατά τον Paul Valéry δεν είναι τόσο σπουδαίος,¹⁷⁹ για τον Baudelaire, αυτό που έχει σημασία είναι η *ανοιχτότητα* κι η απόδοση της εμπειρίας. Η εμπειρία της περιπλάνησης στην πολύβουη πόλη, της οποίας κάθε γωνιά και κάθε περαστική γυναίκα προκαλεί το ίδιο ρίγος στον μοντέρνο ζωγράφο, είναι η φωνή η οποία αντηχεί και στα μεθοριακά ποιήματα σε πεζό αλλά και στην πρόσληψη από τον Benjamin, ο οποίος στοιχειώνεται από τον Baudelaire. Ο Benjamin επιλέγει τη δική του περιπλάνηση μέσω της πρόσληψης και της κριτικής, επομένως, της προσωπικής του εμπειρίας και ταυτόχρονα επιδοκιμάζεται ή κρίνεται για τυχόν παραλείψεις ή επιλογές. Το δαιδαλώδες αυτό δίκτυο διαδρομών σε διαφορετικούς χρόνους και χώρους, μπορούμε να το δούμε σαν ένα παλίμψηστο χάρτη, ο οποίος είναι έτοιμος κάθε φορά να μεταβληθεί, κάνοντας ορατό τον τόπο Baudelaire.

¹⁷⁹ Valéry P., *Situation de Baudelaire*, Monaco: Imprimerie de Monaco 1924, σ. 29, όπου κατά τον Valéry στην κριτική του για τον τεχνοκριτικό Baudelaire, θεωρεί πως υπέρβαλε : « [...] Peut- être a-t-il exagéré la valeur de Constantin Guys...[...]».

Ο Baudelaire είναι ένας κοινώς αποδεκτός τόπος για ό,τι ονομάζουμε *μοντερνισμό* και είναι συνδεδεμένος με αυτόν τον χώρο στοχασμού και του ήθους όπου ο εαυτός επινοείται μέσω της τέχνης και της κριτικής. Είναι επόμενο, λοιπόν, να αποτελεί θέλγητρο επίσκεψης αρκετών καλλιτεχνών, θεωρητικών κι επιστημόνων. Συμβαίνει συχνά, μάλιστα, οι θέσεις και τα σχήματα μέσα από τα οποία τον εξετάζουν να τους δίνει άλλοτε την εντύπωση πως τον έχουν κατανοήσει, ακολουθώντας κάθε πιθανή διαδρομή που μπορούσαν να πάρουν, κι άλλοτε, η νοημοσύνη τους να έρχεται σε αντίθεση με εκείνην του Baudelaire. Ωστόσο, ο Baudelaire υπάρχει στο μεθόριο και λειτουργεί ως ετεροτοπία, είτε ως κήπος που απορροφά και υπάρχει μέσω των νέων σωμάτων που περιπλανιούνται εντός του είτε ως ένας χώρος που σου δίνει τη ψευδαίσθηση πως έχεις εισέρθει ενώ στην πραγματικότητα είσαι αποκλεισμένος. Η περίπτωση του Walter Benjamin, την οποία θα επιλέξω ως τόπο γραφής πάνω στον Baudelaire, είναι μια ανάλογη περίπτωση περιπλάνησης κι η οποία μπορεί μέσα από τις ελλείψεις της να συναντηθεί με άλλες προσλήψεις, όπως είναι αυτή του Fried, της Imbert, του Calasso και της Singh. Μέσα από την εξέταση των ίδιων κειμένων, τελικά θα δημιουργηθεί ένα νέο παλίμψηστο ως μια ανοιχτή πρόταση στο ερώτημα τι σημαίνει περιπλάνηση στο τεχνοκριτικό και λογοτεχνικό έργο του Baudelaire. Το ερώτημα αυτό θα φανεί πως είναι ανάλογο ερωτημάτων, όπως του τι είναι τέχνη, δηλαδή διαφεύγει απαντήσεων κι ορισμών, επιτρέποντας τελικά και προσκαλώντας μας να τον εξερευνήσουμε συγκριτικά με άλλα πεδία,¹⁸⁰ καθιστώντας τον τόπο ζωντανό κι όχι μουμιοποιημένο, ορατό και συνάμα αόρατο. Τα *Μικρά ποιήματα σε πεζό* θα αποτελέσουν με τη σειρά τους είτε κηπευτικά εργαλεία αυτού του κήπου είτε χρώμα και ζύστρα για τη δημιουργία αυτού του αμαλγάματος από προσλήψεις.

¹⁸⁰ Ζήκα Φ., Εισαγωγή, Στο: *Απορία τέχνες και σκέψεις κατεργάζεται. Φιλοσοφικές έρευνες και σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα: Άγρα 2018, σ. 21.

α. Ο Baudelaire χωρίς τον Benjamin;

Ο Benjamin, ο οποίος γράφοντας για τον Baudelaire στην πραγματικότητα τον επέλεξε ως όχημα περιπλάνησης,¹⁸¹ υποστηρίζει πως η έλλειψη προσανατολισμού σε μια πόλη δεν αποτελεί κάτι σπουδαίο σε αντίθεση με την ικανότητα του να χάνεσαι περιπλανώμενος σε μια πόλη σαν να ήσουν σε ένα δάσος. Αυτή η πράξη είναι τέχνη η οποία απαιτεί ωστόσο εκπαίδευση, δηλαδή μαθητεία.¹⁸² Είναι δύσκολο να χαθείς, να αντιληφθείς αυτό που σε περιτριγυρίζει και πολύ δυσκολότερο να πλησιάσεις έναν τόπο χωρίς προσδοκίες ή ταξιδιωτικούς οδηγούς. Κοντολογίς, να δεις έναν τόπο, όπως συμβαίνει άλλωστε και με την τέχνη, με «αθώο μάτι», χωρίς να συμβουλευτείς όπως οι αστοί της εποχής του Baudelaire, τις χυδαίες εφημερίδες και φυλλάδια όπου υπόσχονταν την κατανόηση ενός έργου τέχνης σε μερικές γραμμές. Κατάφερε όμως ο Benjamin να χαθεί στο εσωτερικό των στενών και τη γλώσσα του Baudelaire; Μπόρεσε να προσεγγίσει όσα ο ίδιος θέλησε να υμνήσει;

Αν η πρόσληψη θεωρηθεί σαν εκείνον τον ετεροτοπικό καθρέφτη που τόσο ο Foucault όσο κι ο Baudelaire αναφέρουν, ενός εγώ που καθρεφτίζει ένα μη-εγώ, η απάντηση είναι ασφαλώς πως όχι, κι η κριτική που του ασκείται, όπως θα φανεί, είναι έντονη. Αν όμως η πρόσληψη θεωρηθεί ως εκείνη η επιλογή που το εγώ είναι ένα σημείο που συνδέεται με άλλα σημεία, όπως τέθηκε στην αρχή, και που μέσα από τη σχέση, όπως υποστηρίζει ο Merleau-Ponty, ανακαλύπτονται πτυχές που μέχρι τότε ήταν κρυφές, τότε η απάντηση είναι καταφατική. Ο τόπος Baudelaire κι ο τόπος Benjamin, ακόμα και στις δριμύτερες κριτικές που δέχεται, θυμίζει την υποδοχή του πύργου του Eiffel από τους Παριζιάνους. Ο μόνος τρόπος να μην τον βλέπεις είναι να σταθείς μέσα του, όπως ο Maupassant¹⁸³ ο οποίος ενώ απεχθανόταν τον πύργο έτρωγε στο εστιατόριο του για αυτόν τον λόγο. Επομένως, χρειάζεται να βιώσεις την εμπειρία του, κι από εκεί να ατενίσεις τις πτυχές του *Baudelaire without Benjamin*,¹⁸⁴ ώστε να φανούν οι όποιες αποκλίσεις και να αναθεωρήσεις.

¹⁸¹ Calasso R., *Analecta Baudelairiana*, μτφρ. Donatien Grau, Στο: *Ce qui est unique chez Baudelaire*, Paris: Société d' édition Les Belles Lettres 2021, σ. 11-54, εδώ: σ. 72.

¹⁸² Benjamin W., *Τα παιδικά χρόνια στο Βερολίνο το χίλια εννιακόσια*, μτφρ. Αβραμίδου Ιωάννα, Αθήνα: Άγρα 2005, σ. 14.

¹⁸³ Barthes R., *Ο Πύργος του Αίφελ*, μτφρ. Λίζυ Τσιριμώκου, επιμ. Πετσόπουλος Σταύρος, Αθήνα: Άγρα 2017, σ. 9.

¹⁸⁴ Singh S., «Baudelaire without Benjamin: Contingency, History, Modernity», *Comparative Literature*, τ. 64, No. 4, Φθiv. 2012, σ. 407-428.

Ο T.S.Eliot εντοπίζοντας τη διαφοροποίηση και τη συνεισφορά του Baudelaire στον υπάρχοντα τότε χώρο, κάνει λόγο δύο φορές για την ανάγκη στροφής στα πεζά κείμενα και τα ημερολόγια του Baudelaire, προκειμένου, συν τοις άλλοις, να κατανοηθούν τα *Άνθη*.¹⁸⁵ Επομένως, η παρακάτω φράση από το *Mon Coeur mis à nu*, μπορεί να αποτελέσει έναν μίτο, προκειμένου να οδηγηθεί κάποιος από την αρχική επιφάνεια του Benjamin επάνω στον Baudelaire, σε άλλους δρόμους αυτού του λαβυρινθώδους παλίμψηστου από προσλήψεις:

Να εγκωμιαστεί η λατρεία των εικόνων (το μεγάλο, μοναδικό μου, το αρχέγονο πάθος μου).
Να εγκωμιαστεί η περιπλάνηση κι αυτό που μπορεί να ονομαστεί Μποεμνιασμός, η λατρεία της πολλαπλασιασμένης αίσθησης που εκφράζεται με τη μουσική. Να αναφερθεί ο Liszt.¹⁸⁶

Ως εκ τούτου, το αρχικό ερώτημα, του κατά πόσο μπόρεσε ο Benjamin να χαθεί στη γλώσσα του Baudelaire, μπορεί να μετασχηματιστεί στο κατά πόσο θέλησε, ή μπόρεσε ο Benjamin, να πλέξει το εγκώμιο όσων ο Baudelaire αναφέρει ως άξια να εγκωμιαστούν: την περιπλάνηση και τον μποέμικο τρόπο ζωής, τις αισθήσεις που εκφράζει όχι μόνο η μουσική αλλά κι η μουσική των εικόνων, ο χώρος που δημιουργεί η τέχνη. Εν τέλει, κατά πόσο εξετάζει το μεγάλο του πάθος τις εικόνες και την πολλαπλασιασμένη αίσθηση, όπως *καλλιεργούνται* στα *Μικρά ποιήματα σε πεζό*. Μια σύντομη περιπλάνηση στο έργο του Benjamin, και τις έννοιες που τον απασχόλησαν, θα φανερώσει σε ποια σημεία στάθηκε και ποιους χώρους επέλεξε να εξερευνήσει.

Το έργο ζωής του Benjamin, το οποίο δεν ολοκληρώθηκε λόγω του τραγικού του τέλους κατά τον Β΄ΠΠ αλλά και της ιδιοσυγκρασίας του, είναι το *Passagenwerk*. Πρόκειται για μια κοπερνίκεια αντιστροφή στην μέχρι τότε πρακτική της ιστοριογραφίας,¹⁸⁷ ανάλογη με εκείνη του Γερμανοεβραίου ιστορικού τέχνης Aby Warburg, που ανέδειξε τις φωνές του ανθρώπινου δράματος μελετώντας τα *απολιθώματα* όλων των πολιτισμών. Μέσα από αστερισμούς κι ανταποκρίσεις εικόνων δημιούργησε τον *Άτλαντα της Μνημοσύνης* [**Εικόνα 8, ευρετήριο**], μια

¹⁸⁵ Eliot T.S., Baudelaire (1930), Στο: του ιδίου, *Selected essays*, London: Faber and Faber 1932, σ. 381-392, εδώ: σ. 383 και 386-387.

¹⁸⁶ Baudelaire C. 1975, σ. 701 και μτφρ. δική μου. Η λέξη περιπλάνηση στο γαλλικό κείμενο είναι *vagabondage* και μπορεί να μεταφραστεί κι ως αλητεία ή ανεσιτιότητα. Ο μποεμνιασμός, είναι ο αντίστοιχος τρόπος ζωής με τον οποίον συνδέονταν περιθωριακοί και περιπλανώμενοι καλλιτέχνες. Το όνομα προέρχεται από τους τσιγγάνους της Βοημίας, βλ. Μπαμπινιώτης Γ. 2010, σ. 91 και σ. 894.

¹⁸⁷ Buck-Morss S., *Η διαλεκτική του βλέπιν-Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο Εργασίας περί Στοών*, μτφρ. Μανόλης Αθανασάκης, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2018, σ. xvi.

εγκατάσταση από τελέρα ντυμένα με μαύρο πανί και φωτογραφικές αναπαραγωγές πολιτισμικών τεκμηρίων.¹⁸⁸ Αντίστοιχα, ο Benjamin μέσα από ιστορικούς αστερισμούς και την ύλη, πίστευε πως το παρόν θα απελευθερωνόταν από τον μύθο και τα ιστορικά φαινόμενα θα αποκτούσαν φωνή.¹⁸⁹

Ο τόπος καταγραφής κι εξερεύνησης ήτανε το Παρίσι του 19^{ου} αιώνα κι επομένως ο Baudelaire, ακόμα κι αν δεν ήταν η εναρκτήρια ώθησή του, θα γινότανε τουλάχιστον βασικό κεφάλαιο της μελέτης του. Τα κείμενα τα οποία έγραψε με επίκεντρο τον Baudelaire, είναι ουσιαστικά θραύσματα κι ανασυνθέσεις τμημάτων από ένα έργο που ήθελε να ολοκληρώσει αλλά δεν τα κατάφερε, *Το Παρίσι της Δεύτερης Αυτοκρατορίας στον Μπωντλαίρ*,¹⁹⁰ καθώς και ένα υπόμνημα της εργασίας του για τις Στοές, *Παρίσι, η πρωτεύουσα του 19^{ου} αιώνα*. Τα έργα αυτά, ακόμα κι ημιτελή, φανερώνουν πως ο Benjamin, ο οποίος είχε μεταφράσει τα *Παρισινά Ταμπλό* του Baudelaire, ήταν επαρκής αναγνώστης του έργου του κι είναι κοντά σε όσα κι εκείνος θεωρούσε άξια λατρείας. Σημείο συνάντησης τόσο των θεματικών που πραγματεύεται όσο και του ίδιου με τον Baudelaire, είναι η έννοια της *αλληγορίας*, που τον απασχόλησε στο *Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*.¹⁹¹ Η σύντομη εξέταση της έννοιας της αλληγορίας μέσα από το έργο του είναι απαραίτητη για να φανεί πόσο ισχυρή ή όχι ήταν αυτή η σύναψη των δύο τόπων.

Το έργο αυτό εστιάζει στο γερμανικό πένθιμο δράμα στο *μπαρόκ*, με την τρίτη ενότητα να αφορά την *αλληγορία*. Μέσα από τα εμβλήματα τα οποία βρίθουν στο μπαρόκ, οι αλληγορικοί ποιητές, βλέπουν το πεπερασμένο και το μάταιο της φύσης αλλά και την ιστορία της, μέσα από εικόνες σκελετών ή κρανίων, κουφάρια που για τον Benjamin δεν διαφέρουν από τα απολιθώματα. Αυτές οι εικόνες των εμβλημάτων του μπαρόκ σε συνδυασμό με την μαρξιστική κι υλιστική αντίληψη της ιστορίας, σημείο στο οποίο συνέκλινε και με τον Theodor Adorno, του προσέφερε δύο πλεονεκτήματα: να βρει έναν τρόπο ανάγνωσης της Ευρώπης που βρισκόταν σε

¹⁸⁸ Παναγιώτης Πούλος: « Δύο ενδεικτικά παραδείγματα δημιουργικής αναμέτρησης της τέχνης με την ιστορία και την κοινωνία: Τα παλίμψηστα του Marcel Proust και του Aby Warburg» Στο: Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, Παντελής Μπουκάλας (επιμ.), *Τέχνη και Δημοκρατία. Πρακτικά συνεδρίου*, Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων 2018, σ. 23-33, εδώ. σ. 26.

¹⁸⁹ Buck-Morss S. 2018, σ. 5.

¹⁹⁰ Σημείωμα ελληνικής έκδοσης, Στο: Benjamin W., *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 1994, σ. 9-10.

¹⁹¹ Benjamin W., *Η καταγωγή του Γερμανικού πένθιμου δράματος*, μτφρ. Χρήστος Γεμελιάρης, Αθήνα: Ηριδανός 2017.

αποσύνθεση¹⁹² και τα αντίστοιχα τεκμήρια-απολιθώματα. Διαβάζοντας τον κόσμο σαν να ήταν μία γλώσσα, με τις δικές του λέξεις και σημεία κι ο οποίος συμπεριλάμβανε π.χ. την μαντική από τα κατακάθια του καφέ ή τα εμπορεύματα των στοών,¹⁹³ με την τέχνη της μαντικής να αποτελεί κοινό σημείο με τον Baudelaire,¹⁹⁴ επιδίωξε να ελευθερώσει την δική του εσωτερική φωνή αλλά και να εναντιωθεί στον μύθο και την έννοια του κλασικού κι αιωνίου συμβόλου¹⁹⁵ του Johann Wolfgang von Goethe.¹⁹⁶

Η κατανόηση της διαφοράς αυτών των εννοιών γίνεται πιο εύκολη αν αναλογιστούμε την έννοια των *ερείπιων*.¹⁹⁷ Στο μπαρόκ, τα ερείπια και τα θραύσματα της αρχαιότητας του κλασικού κόσμου, είναι συνδεδεμένα με την αλληγορία, με το πένθος και την παρακμή αντί της αιωνιότητας¹⁹⁸ σε αντίθεση με το σύμβολο, το οποίο είναι συνυφασμένο με το αιώνιο, τον μύθο κι ένα καθολικό νόημα, έτσι που ακόμα και όταν ένα άγαλμα είναι ελλιπές, να συμπληρώνεται από το Ιδεατό. Ωστόσο, στην αλληγορία, έχουμε την λατρεία του φευγαλέου και του πεπερασμένου αλλά τελικά και μιας αυταξίας η οποία διαρρηγγύνει την εξουσιαστική αιωνιότητα του συμβόλου και το ιστορικό συνεχές, προκειμένου να αναδειχθεί η δική του φωνή και γλώσσα.¹⁹⁹ Το *Η εξομολόγηση του καλλιτέχνη στα πεζά ποιήματα* ήταν ακριβώς αυτή η κραυγή προς την αιώνια φύση.²⁰⁰ Έτσι, στη φράση του Benjamin, πως *οι αλληγορίες αποτελούν στο βασίλειο της σκέψης ό,τι τα ερείπια στο βασίλειο των πραγμάτων* μπορούμε να δούμε τον τρόπο ύπαρξης των αντικειμένων και των προσώπων στον Baudelaire μέσα από την ονειροπόληση και την μεταμόρφωσή τους αλλά και την αποσύνθεσή τους²⁰¹ όπως σε ένα *ψοφίμι* στο δρόμο²⁰² [Εικόνα 8]. Υπάρχουν ως θραύσματα και μεταμορφώσεις, όπως συνέβαινε και στο μπαρόκ που τα ερείπια και οι αρχαίοι θεοί επιβίωναν με συνεχείς αναδιπλώσεις²⁰³ τρυπώνοντας στην εικόνα και

¹⁹² ό. π., σ. 246.

¹⁹³ ό. π., σ. 21.

¹⁹⁴ Baudelaire C. 1975, σ. 694 και Baudelaire C. 2007, σ. 94.

¹⁹⁵ Buck-Morss S. 2018, σ. 254.

¹⁹⁶ Benjamin W., Η καταγωγή του Γερμανικού πένθιμου δράματος, μτφρ. Χρήστος Γεμελιάρης, Αθήνα: Ηριδανός 2017, σ.248 και 304: εδώ βέβαια πρέπει να σημειωθεί πως στον ύστερο Goethe όπως και στον ύστερο Hölderlin, ο Benjamin παρατηρεί μια μπαρόκ χειρονομία.

¹⁹⁷ Benjamin W. 2017, σ.232.

¹⁹⁸ Buck-Morss S. 2018, σ. 251

¹⁹⁹ Ξηροπαϊδης Γιώργος, ομιλία για την έκθεση SYMBOLS & Iconic Ruins, <https://www.youtube.com/watch?v=7qAA39IgfIg> , 56.00-1.09,45, εδώ: 1.04,41.

²⁰⁰ Baudelaire C. 1975, σ. 278-279 και Baudelaire C. 2018, σ. 29.

²⁰¹ Benjamin W. 2017, σ. 285-290, όπου αναλύεται το πτώμα ως έμβλημα στο Μπαρόκ.

²⁰² Baudelaire C. 1975, σ. 31-32 και Baudelaire C. 2019, σ. 52.

²⁰³ Benjamin W. 2017, σ. 240.

σε λεπτομέρειες, επιβεβαιώνοντας τη μεσαιωνική παροιμία που ο Warburg παράφρασε, πως ο διάβολος-η κατεξοχήν αλληγορική φιγούρα-φωλιάζει στην λεπτομέρεια.²⁰⁴ Υπό αυτό το πρίσμα, της πτύχωσης και της αλληγορίας, στον Baudelaire έχουμε, όπως σε κανέναν άλλο σύγχρονό του, μια αδιάκοπη επιτελεστική λειτουργία, η οποία τον φέρνει κοντά στην επινόηση του εαυτού, στη μοντέρνα στάση και στο μοντέρνο ήθος στον χώρο της τέχνης.²⁰⁵



Εικόνα 8. Ξυλογραφία του 16^{ου} αιώνα που είχε επιλέξει ο Baudelaire για προμετωπίδα στο *Τα άνθη του Κακού*, 2^η έκδοση, κι όπου είναι φανερή η επικοινωνία με τις εικόνες των σκελετών, θεματική όπου συναντάμε και σε ποιήματα όπως *Το ψοφίμι*.

²⁰⁴ Didi-Huberman G., *The surviving image*, Μτφρ. Harvey Mendelsohn, USA: The Pennsylvania State University 2017, σ. 321.

²⁰⁵ Deleuze G., *Η πτύχωση-Ο Λάμπνιτς και το Μπαρόκ*, μτφρ. Νίκος Ηλιάδης, Αθήνα: Πλέθρον 2006, σ. 15: Για τη σημασία της πτύχωσης στο Μπαρόκ γράφει ο Deleuze. Σύμφωνα με τον Deleuze το μπαρόκ χαρακτηρίζεται από επ' άπειρον πτυχώσεις μέσα από μια επιτελεστική λειτουργία.

Παράλληλα, όμως, ο Benjamin, συνηχεί με τον Baudelaire και στον τρόπο αντίληψης του τέλους του κόσμου. Ο κόσμος εξαφανίζεται υπό το πρόσχημα της προόδου και μιας νεωτερικότητας, η οποία χαρακτηρίζεται από τα εμπορεύματα στις βιτρίνες. Μέσω της φαντασίας και της αλληγορίας,²⁰⁶ η οποία αποτελούσε τον κανόνα των διαλεκτικών εικόνων του 17^{ου} αιώνα, μπορούν να ανακαλυφθούν τα νέα εμβλήματα της νεωτερικότητας που για τον Benjamin επανέρχονται με τη μορφή των εμπορευμάτων²⁰⁷ στις νεόκτιστες στοές²⁰⁸ του Παρισιού.²⁰⁹ Ακριβώς αυτό το στοιχείο διακρίνει στον Baudelaire, όταν ο ποιητής συνεχίζει τη σκέψη της Catherine Crowe για την *κατασκευαστική φαντασία*²¹⁰ ή του Delacroix πως η φύση δεν είναι παρά ένα λεξικό, το οποίο όμως δεν πρέπει να αντιγραφεί πιστά αλλά αντίθετα να βρεθεί η μοναδικότητά του, όπως μοναδική είναι εξάλλου κι η ατμόσφαιρα κάθε ονείρου:

[...] Όλο το ορατό σύμπαν δεν είναι παρά ένα κατάσταση εικόνων και σημείων στα οποία η φαντασία θα δώσει θέση και σχετική αξία: είναι ένας βοσκότοπος που η φαντασία πρέπει να αφομοιώσει και να μετασηματίσει. Όλες οι λειτουργίες της ανθρώπινης ψυχής πρέπει να υποταχθούν στη φαντασία, η οποία μπορεί και τις επιτάσσει όλες μαζί.[...].²¹¹

Στο ποίημα του Baudelaire, *Ο Κύκνος*, το οποίο είναι αφιερωμένο στον Victor Hugo, ο Benjamin *συναντιέται* μέσω της αλληγορίας με όσα τον απασχόλησαν: την μελαγχολία και το πένθος του Μπαρόκ και του Κρονίου καλλιτέχνη²¹² προσωποποιημένη σε κύκνο αλλά και τη σχέση με την αρχαιότητα, αφού ξεκινάει με το στίχο *Σε σκέφτομαι Ανδρομάχη*. Σε αυτό το ποίημα και σε όλους τους *Παρισινούς πίνακες*, μπορούμε να βρούμε αρκετά από τα μοτίβα που απασχολούν τον Baudelaire και κατ' επέκταση τον Benjamin: το μοτίβο της γυναίκας χήρας, της πόρνης ή της περαστικής, η οποία αναμειγνύεται με το πλήθος, την έννοια της πνευματικής

²⁰⁶ Benjamin W., Κεντρικό Πάρκο, Στο: του ίδιου, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 1994, σ. 203, όπου σύμφωνα με τον Benjamin η αλληγορία είναι η αρματωσιά της νεωτερικότητας.

²⁰⁷ ό. π., σ. 203.

²⁰⁸ Benjamin W., Νεωτερικότητα, Στο: του ίδιου, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 1994, 81-120, εδώ: σ. 116, όπου σύμφωνα με τον Benjamin, η στιχουργική του είναι συγκρίσιμη με το χάρτη μιας μεγάλης πόλης στην οποία μπορεί κανείς να κινείται απαρατήρητος, καλυμμένος από συγκροτήματα κατοικιών, πύλες ή αυλές.

²⁰⁹ Αυτή είναι η θεματική άλλωστε με την οποία ξεκινάει κι ο Marx στο *Κεφάλαιο* με τα προϊόντα της φαντασίας να μην αποτελούν εξαίρεση αφού ικανοποιούν ανθρώπινη ανάγκη. βλ. <https://archive.org/details/daskapitalkritik67marx/page/n15/mode/2up?q=er+Reichtum+der+Gesellschaft> για το γερμανικό κείμενο και Marx K., Το προτσές παραγωγής του Κεφαλαίου-Βιβλίο1, Στο: του ίδιου, *Το Κεφάλαιο-Κριτική της πολιτικής οικονομίας-Τόμος 1^{ος}*, μτφρ. Μαυρομμάτης Παναγιώτης, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή 2002, σ. 49.

²¹⁰ Baudelaire C. 1976, σ. 623-624.

²¹¹ Baudelaire C. 1976, σ. 627 και Baudelaire C. 2005, σ. 130-131.

²¹² Benjamin W. 2017, σ. 192, βλ. διδασκαλία περί Κρόνου.

εξορίας και της έλλειψης προσανατολισμού στην ιστορία αλλά και της ανάμνησης, που έχει παρόμοια μοίρα με τον ποιητή καθώς πνίγεται από μια εικόνα. Είναι ονειρικές εικόνες με έντονη τη παρουσία των αισθήσεων και της ατμόσφαιρας κι οι οποίες διατρέχουν ιδιαίτερα τα ποιήματα σε πεζό. Στον *Κύκνο*, όμως, υπάρχουν κι οι θέσεις της ιστορίας του Benjamin ως εικόνων και θραυσμάτων αλλά κι η έννοια της αύρας, δηλαδή αυτού το οποίο ονομάζει επιστροφή του βλέμματος.²¹³ Όλα πια έχουν γίνει αλληγορίες κι απολιθώματα, βαριές κι αμετακίνητες πέτρες:

«Αλλάζει το Παρίσι! μα στην μελαγχολία μου
τίποτα δεν κινείται! μέγαλα νέα, όγκοι, σκαλωσιές
και γειτονιές παλιές, γίνανε όλα τους για μένα αλληγορία.
Κι οι μνήμες μου οι μονάκριβες, βαρύτερες των βράχων.»²¹⁴

Το ποίημα αυτό είναι κατάλληλο ως σημείο εκκίνησης του ερωτήματος για το πόσο κατάφερε ο Benjamin να εξετάσει όσα θεωρούσε άξια εγκωμίου ο Baudelaire, καθώς αποτελεί και το σημείο στο οποίο επικεντρώνεται εκτεταμένα προς το τέλος της κριτικής της, η Sonam Singh. Στο άρθρο της *Baudelaire without Benjamin*, η Singh, σε ένα πρώτο επίπεδο και πάντα σε σχέση με την αρχική υπόθεση του παλίμψηστου, προσπαθεί να διαχωρίσει με βίαιο τρόπο τους δύο αυτούς τύπους, δηλαδή του Benjamin και τη θεώρησή του για τη νεωτερικότητα και την πρόοδο από τον αρχικό τύπο του Baudelaire. Η πρόσληψη κι η κριτική της έχει αρκετά στοιχεία που πιθανόν να επαινούσε ο Baudelaire σύμφωνα με τα κριτήρια της καλής κριτικής: είναι μεροληπτική και με πάθος. Από τη μια πλευρά, προσπαθεί να υπερασπίσει την ενδεχομενικότητα της ποίησης του Baudelaire και τα αισθητικά στοιχεία του ενώ εναντιώνεται στο κείμενο του Benjamin για τη *νεωτερικότητα* την οποία θεωρεί ως το πιο προβληματικό στοιχείο του Baudelaire όσον αφορά στη θεωρία της μοντέρνας τέχνης διότι δεν αντιπαρατίθεται με την αρχαία τέχνη.²¹⁵ Από την άλλη όμως, γίνεται επιθετική και δηκτική σε σημεία που φτάνει τα όρια της προσβολής, όπως όταν συμπεραίνει πως εξαιτίας του τραγικού θανάτου του, βρίσκεται στην τέταρτη θέση

²¹³ Benjamin W., Ορισμένα μοτίβα στον Μπωντλαίρ, Στο: του ίδιου, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 1994, 123-174, εδώ: σ. 167.

²¹⁴ Baudelaire C. 1975, σ. 85-87, μτφ. *Ο Κύκνος (II)*, απόδοση δική μου.

²¹⁵ Benjamin W. 1994, σ. 98.

αναφορών στο ακαδημαϊκό προσκήνιο.²¹⁶ Το βασικό επιχείρημά της είναι πως ο Benjamin δεν κοιτάζει με *αθώο μάτι* τον Baudelaire αλλά αντί να τον ερμηνεύει, τον χρησιμοποιεί, παρεμβάλλοντας στο νόημα των στίχων τη μαρξιστική σχέση υποδομής κι υπερδομής, παρατήρηση την οποία αντλεί από επιστολή του Adorno προς τον Benjamin.²¹⁷ Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να ανάγει όλο το νόημα τους σε μια πορεία προς έναν γραμμικό γκρεμό με ιστορικοκοινωνικούς όρους. Έτσι, οι θέσεις του για την ιστορία με αφορμή την υδατογραφία του Paul Klee, ο *Angelus Novus* [Εικόνα 9], είναι για την Singh εμποτισμένες με το μεσσιανικό και τελεολογικό πνεύμα.



Εικόνα 9. Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920, υδατογραφία.

Ο άγγελος της ιστορίας καθώς στρέφεται προς το παρελθόν, όσα εμείς βλέπουμε ως συμβάντα τα θεωρεί ερείπια επί ερειπίων, τα οποία όμως δεν μπορεί να τα ενώσει καθώς μια καταγίδα που εμείς ονομάζουμε πρόοδο, φυσά από τον Παράδεισο και δεν τα καταφέρνει.²¹⁸ Και πάλι εδώ, η Singh, θεωρεί πως ο Benjamin χρησιμοποιεί τον Klee για να χτίσει μια θεωρία καθιστώντας τα αγγελικά πλάσματα παθητικά κι

²¹⁶ Singh S. 2012, σ. 410, η παρατήρηση αφορά το *Critical Inquiry* κατά το διάστημα 1974-2004 κι οι υπόλοιποι τρεις είναι οι Derrida, Foucault, Freud.

²¹⁷ Benjamin W., *Επιστολές...* 1994, σ. 237 και Scholem G.-Adorno T. (επιμ.), *The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*, μτφρ. Jacobson Manfred-Jacobson Evelyn, London-Chicago: The university of Chicago Press 1994, σ. 538.

²¹⁸ Benjamin W., *Για την έννοια της Ιστορίας*, Μτφρ., Φαράκλας Γιώργος.- Μπαλτάς Αριστείδης, Στο: του ίδιου, *Κείμενα 1934-1940 (επιλογή)*, Αθήνα: Άγρα 2019, σ. 707-722, εδώ: σ. 7013-714.

ακίνητα ενώ κινούνται,²¹⁹ και τον Baudelaire άμοιρο δέκτη των δυνάμεων της προόδου και του καπιταλισμού. Παρομοίως πράττει, όμως, όσον αφορά και στην πρόσληψη του Benjamin για το ποίημα *Ο Κύκνος*. Η Singh διαφωνεί με την άποψη πως εκεί επιβιώνει η αρχαιότητα αντιπαρατιθέμενη με τη νεωτερικότητα μέσα από την αλλαγή του Παρισιού και το πολεοδομικό ιδεώδες του Baron Haussmann. Αντιθέτως, αναλύοντας τα μέρη του ποιήματος, το παρουσιάζει ως την αλλαγή που συμβαίνει στο Παρίσι, και το συνδέει κυρίως με αναμνήσεις του ποιητή απογυμνώνοντας κάθε υπερβατικό και τελεολογικό στοιχείο.²²⁰ Επομένως, ενώ για τον Benjamin είναι μια καθαρή αλληγορία, για την Singh ο κύκνος δεν είναι ένα υπερβατικό σημείο²²¹ αλλά ένα σημείο σε ένα γήινο ετερογενή κόσμο στον οποίο διαφαίνεται η ενδεχομενικότητα άλλων δρόμων πέραν της καταστροφής.

Από την αρχή του κειμένου και στην προσπάθεια της να υπερασπιστεί τον Baudelaire, κι ιδιαίτερα τον Adorno που συχνά τον αποδοκιμάζουν για την κριτική στάση στα σχέδιάσματα του Benjamin, καταφεύγει σε φωνές, όπως ο Fredric Jameson ή ο Jacques Derrida και το *Για μια κριτική της βίας*. Με αυτή τη στρατηγική προσπαθεί να αποδομήσει τον Benjamin χρίζοντάς τον ουσιαστικά «μαρξιστή-θεολόγο», όπου τείνει στη μεσσιανική μεταφυσική. Παρότι το εγχείρημά της για μια διάκριση των γραφών ενός παλίμνηστου είναι θεμιτό κι ωφέλιμο, η παρακάτω παρατήρησή της είναι παρακινδυνευμένη ώστε εύκολα να έμπαινε στην κατηγορία των «ακαδημαϊκών» σκυλιών τα οποία ο Baudelaire απεχθανόταν. Η Singh, θεωρεί πως ο Benjamin δεν κάνει εκ του σύνεγγυς ανάγνωση και δεν παραπέμπει σε πολλά ποιήματα του Baudelaire αλλά σε ελάχιστα, εκτιμώντας μάλιστα πως διαβάζει γρήγορα.²²² Ωστόσο, εδώ τίθεται ξανά το ερώτημα κατά πόσο έχουν διαβαστεί τα πεζά κείμενα του Baudelaire και όσα αξίζει να εγκωμιαστούν, μαζί με ένα νέο ερώτημα, παραφράζοντας το παράδοξο ερώτημα²²³ που έχει θέσει ο Ευβουλίδης κι οι Μεγαρείς φιλόσοφοι, αυτό του σωρείτη: Στις πόσες αναφορές ποιημάτων θα ήταν ικανοποιητικό το εγχείρημα του Benjamin; Πού είναι τα πεζά κείμενα και στους δύο μελετητές και πού βρίσκεται η αναφορά στο πάθος του Baudelaire για τις εικόνες; Τα ερωτήματα αυτά, πρέπει μάλλον όπως και στην περίπτωση των παραδόξων του

²¹⁹ Singh S. 2012, σ. 421.

²²⁰ ό. π., σ. 422.

²²¹ Στα γαλλικά η λέξη κύκνος είναι ομόηχη της λέξης σημείο: le cygne-le signe.

²²² Singh S. 2012, σ. 414.

²²³ H. Dominic και D. Raffman, «Sorites Paradox», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Καλοκαίρι 2018, επιμ. Edward N. Zalta, σ. 1-48, εδώ: σ. 3.

Ζήωνα, να απαντηθούν με την κίνηση, δηλαδή την περιπλάνηση, και να προχωρήσουμε στο παλίμψηστο των προσλήψεων.

Πριν πεθάνει, στο τελευταίο κείμενό του για τον Baudelaire, ο Roberto Calasso²²⁴ γράφει πως ο Benjamin στην πραγματικότητα στοιχειώθηκε από τον Baudelaire, η νοημοσύνη του οποίου, του έγινε δεύτερη φύση έτσι ώστε συχνά, πέρα από κάποιες εμμονές του Benjamin που είναι διακριτές, όπως η εμμονή του με τον Blanqui, να είναι δύσκολο να ξεχωρίσεις τις φωνές τους. Κι όμως, κάποιες φορές, τα δύο αυτά σύμπαντα, το παλίμψηστο που σχηματίζουν, έχει σημεία που δεν συνταιριάζουν κι αυτό είναι το σημείο του μύθου, το οποίο ο Benjamin το απωθεί και το τρέμει όπως φάνηκε και σε σχέση με το σύμβολο του Goethe. Το δεύτερο σημείο είναι το φίλτρο του διαλεκτικού υλισμού. Σε λίγες γραμμές ο Calasso δείχνει ποια είναι η φύση του παλίμψηστου, δηλαδή στοιχειωμένων sensoriums, και με ένα τρόπο εντελώς ξένο από τον ακαδημαϊκό τρόπο αναφορών, προσπερνά ψευδοπροβλήματα. Έτσι, χωρίς κάποια επιθετική διάθεση, καταφέρνει να βιώσει σαν σε άλλο πύργο του Eiffel, τον τόπο Benjamin πάνω στον τόπο Baudelaire και βλέπει τις σημαντικές διαφορές τους καταφεύγοντας στον αρχικό μας μίτο. Χρησιμοποιεί τη φράση από το *Mon Coeur mis à nu*, δηλαδή το μοναδικό πάθος του Baudelaire για τις εικόνες και εξηγεί πως αυτό είναι που αποτελεί την κινητήρια δύναμη που τον κυκλώνει και τον οδηγεί σε κριτικά κείμενα, σε ποιήματα και πεζά. Μόνο έτσι μπορούμε να κατανοήσουμε τη στροφή του σε έναν εικονογράφο, όπως ο Guys, ξεπερνώντας όχι μόνο εκείνον αλλά και τα Άνθη,²²⁵ μόνο έτσι γίνεται αντιληπτό γιατί είχε στραφεί στον Delacroix προκειμένου να προσεγγίσει το υπερφυσικό, το οποίο δεν έβρισκε σε διαφωτιστές όπως ο Diderot, και γιατί τελικά συνομιλεί με τον Manet προς το τέλος της ζωής του.

Η Singh δεν αναφέρεται ποτέ στο πάθος των εικόνων και μένει σε μια συγκριτική μέθοδο, σε αντίθεση με τον Benjamin ο οποίος το αναφέρει στο *Κεντρικό πάρκο*.²²⁶ Ο Benjamin, κι ιδιαίτερα στο *Ορισμένα μοτίβα στον Baudelaire*, πράγματι στρέφεται προς την εικόνα προκειμένου, βέβαια, να εξηγήσει την εμπειρία του σοκ. Για τον σκοπό αυτό κάνει μια σειρά συσχετισμών με την ηθελημένη μνήμη του Henri Bergson, την αθέλητη μνήμη του Marcel Proust αλλά και τη ψυχαναλυτική θεωρία

²²⁴ Calasso R., *Analecta Baudelairiana*, 2021, σ.72.

²²⁵ Calasso R., *Le droit de s'en aller...*, 2021, σ. 32.

²²⁶ Benjamin W. 1994, σ. 208.

του Freud σε σχέση με την εντύπωση, την μνήμη και το τραύμα. Η Singh και πάλι υποστηρίζει πως ο Benjamin διαφοροποιείται από αυτούς τους στοχαστές προκειμένου να στηρίζει τις τελεολογικές του θεωρήσεις. Εν τούτοις, ο Benjamin τεκμηριώνει τις απόψεις του «ακολουθώντας» τη παρότρυνση του Eliot να συμβουλευτούμε τα πεζά του, θεωρώντας πως εκεί βρίσκεται ο τόπος που ο Baudelaire τον δικαιώνει σχετικά με την αντίληψη για το πλήθος και την εμπειρία του σοκ στη νεωτερικότητα. Πιο συγκεκριμένα, γειτνιάζει την εισαγωγή από το γράμμα στον Houssaye με ένα πεζό ποίημα και ένα περιστατικό από τα ημερολόγιά του. Αρχικά, με την εισαγωγή διαπιστώνει ότι η μεγαλούπολη και το πλήθος αν και σοκάρει το άτομο, ταυτόχρονα το καθορίζει μέσω των σχέσεων του και της επαφής με αυτό.²²⁷ Στη συνέχεια επισημαίνει αυτή τη διαφοροποίηση²²⁸ συγκρίνοντας την περιγραφή στην *Απώλεια φωτοστέφανου*, όπου ο αφηγητής χάνει στη λάσπη το φωτοστέφανο, με μια προγενέστερη χρονικά εξομολόγησή του και την ανάγκη που το είχε :

Καθώς διέσχιζα τη λεωφόρο και επιτάχυνα κάπως το βήμα μου για ν' αποφύγω τα οχήματα, μου έφυγε το φωτοστέφανό μου και έπεσε στη λάσπη του λιθόστρωτου. Ευτυχώς βρήκα τον χρόνο να το μαζέψω· αλλά αυτή η ατυχής ιδέα τρύπωσε την επόμενη στιγμή στο μυαλό μου, κι αυτό ήταν κακό προμήνυμα· από κείνη την ώρα η ιδέα αυτή δεν θέλησε πια να μ' αφήσει, δεν μ' άφησε σε ησυχία όλη την ημέρα.²²⁹

Ο Benjamin δεν έκανε λάθος σε σχέση με την πρόσληψη της προόδου και της νεωτερικότητας στο αστικό περιβάλλον. Ο Baudelaire γράφει στα ημερολόγιά του:

Ο κόσμος πλησιάζει στο τέλος. Ο μόνος λόγος, για τον οποίο θα μπορούσε να διαρκέσει, είναι ότι υπάρχει. Ωστόσο, ο λόγος αυτός είναι σαθρός, αν συγκριθεί με όλους τους άλλους οι οποίοι προμηνύουν το αντίθετο[...]. Γιατί αν υποθέσουμε ότι θα συνέχιζε να υπάρχει υλικά, άραγε θα αποτελούσε αυτό ύπαρξη άξια του ονόματός της και του λεξικού της ιστορίας; [...] Όσο για μένα, ο οποίος αισθάνομαι καμιά φορά μέσα μου γελίσιος όντας προφήτης, [...] σπρωγμένος από τα πλήθη, είμαι σαν άνθρωπος αποκαμωμένος του οποίου το μάτι δεν βλέπει πίσω, στα παλιά χρόνια, παρά μόνο χαμένες ψευδαισθήσεις και πικρία, και μπροστά του μια καταίγδα όπου τίποτε το καινούργιο δεν περιέχεται, ούτε διδαχή, ούτε πόνος...

Ο Baudelaire, ο Nietzsche κι ο Benjamin κάνουν την ίδια εκτίμηση: *Gott ist tot, ο Θεός πέθανε*. Παρά τα λάθη στις προσωπικές εκτιμήσεις του ο Benjamin δεν έσφαλλε. Μολονότι είχε στοιχειωθεί από τον Baudelaire και παρά το γεγονός πως στράφηκε στα πεζά ποιήματα για να εξηγήσει την εμπειρία του σοκ μέσω της

²²⁷ Benjamin W. 2019, σ. 163.

²²⁸ ό. π., σ. 211, όπου ολόκληρο το τελευταίο κεφάλαιο εξετάζει αυτή τη διαφοροποίηση μεταξύ πεζού ποιήματος και της παραγράφου στο ημερολόγιο.

²²⁹ Baudelaire C. 1975, σ. 659 και Baudelaire C. 2007, σ. 36.

εικόνας, *δίστασε*.²³⁰ Το ρήμα *διστάζω* το οποίο αναφέρει η Claude Imbert, σύγχρονη Γαλλίδα λογικός φιλόσοφος, σε σχέση με την πορεία του Benjamin, είναι ένας συνδετικός κρίκος για να τονιστεί ξανά η αξία της περιπλάνησης κι η έννοια των προσλήψεων ως παλίμψηστων ώστε να κινηθούμε προς το πεδίο της πρόσληψης σε σχέση με τη ζωγραφική στον Baudelaire. Έτσι, ο βίαιος διαχωρισμός της Singh μπορεί να αποφευχθεί. Η σύναψη επιφανειών Benjamin-Baudelaire δημιουργεί άλλωστε έναν τόπο, ώστε ακόμη κι ο τίτλος του άρθρου της Singh, *Baudelaire without Benjamin*, ουσιαστικά να γειτνιάζει και τους δύο σε μια φράση που ο ένας δεν υπάρχει χωρίς τον άλλον. Ο τρόπος που πλησιάζει τις λέξεις και τις εικόνες μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας ο Maurice Merleau-Ponty είναι πολύ πιο κατάλληλος για να συνεχιστεί η περιπλάνηση μέσω του αρχικού μίτου για το εγκώμιο των εικόνων του τύπου Baudelaire.²³¹

Ο Benjamin *δίστασε*. Από την μια δίστασε να βυθιστεί στο μεγάλο πάθος του Baudelaire, την εικόνα, μέσω της ζωγραφικής την οποία όχι μόνο λάτρευε αλλά αφιέρωσε και τα σπουδαιότερά του κείμενα. Αν το έκανε, ίσως διαπίστωνε πως ο Baudelaire, ιδιαίτερα στα πεζά ποιήματα, ήταν όπως ένας ζωγράφος που λειτουργούσε στο μεθόριο διευρύνοντας τα όρια της τέχνης και των ανταποκρίσεων, πως περνούσε χωρίς θεωρίες από το σύμβολο στην αλληγορία²³² κι ότι χρησιμοποιούσε τον μύθο για να αποδώσει το υπερφυσικό, να κάνει το αόρατο ορατό με έναν πλάγιο τρόπο κίνησης. Στην πραγματικότητα να δει στις λέξεις τις φωνές της σιωπής κι αυτά που δεν ειπώθηκαν,²³³ αποκομμένα από ότι αναπαριστούν: το χρώμα και τον ήχο, τις μυρωδιές και τα ζωντανά σώματα όχι απλά του πλήθους αλλά ενός *κεντρικού πάρκου*, ενός κήπου κι ενός καμβά. Στη ζωγραφική κρύβεται, όπως θα φανεί, κι η λύση που έψαχνε να βρει για την αντίφαση ανάμεσα στη θεωρία των ανταποκρίσεων του Baudelaire και την άρνηση της φύσης.²³⁴

²³⁰ Imbert C., «La monnaie du regard», *La part de l'Œil*, No. 25-26, 2010-2011, σ. 71-83, εδώ: σ. 72.

²³¹ Merleau-Ponty M., *Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής*, μτφρ. Γιώργος Φαράκλας, Στο: Πούλος Π. (επιστ. επιμ., εισαγωγή), *Έννοιες της τέχνης τον 20ό αιώνα*, Αθήνα: ΑΣΚΤ& Παναγιώτης Πούλος 2006, (α' ανατύπωση 2013), σ. 205-272.

²³² Benjamin W. 1994, *Κεντρικό πάρκο*, σ. 190 και σ. 198, όπου φαίνεται ότι εμμένει στην αλληγορία ως συνδετικό κρίκο των *Ανθέων* με τα πεζά ποιήματα και η θεώρησή του ότι ο Baudelaire αποφεύγει τον μύθο μέσω της αλληγορίας αντίστοιχα.

²³³ Merleau-Ponty M. 2006, σ. 214.

²³⁴ Benjamin W. 1994, *Κεντρικό πάρκο*..., σ. 179.

Από την άλλη η λέξη *διστάζω*, επιβεβαιώνει αυτές τις φωνές της σιωπής, καθώς συνεπάγεται πως κάνω μια επιλογή ανοίγοντας ή κλείνοντας δρόμους, ασυναίσθητα ίσως πολλές φορές, όπως στο όνειρο που προσπαθούμε να το ελέγξουμε. Μολαταύτα, δηλώνει και μια επιλογή χάρη στην οποία αποφασίζω πώς θα περιπλανηθώ σε μια απειρία επιλογών. Στις *σημειώσεις για τους Παρισινούς Πίνακες*, όπου παρατηρεί πως ο Baudelaire στα πεζά ποιήματα δεν προβάλλει το Παρίσι αλλά γενικότερα τη μεγαλούπολη,²³⁵ ήδη από την αρχή διατυπώνει την άποψη πως ο δημιουργός εν αγνοία του μπορεί να φτιάχνει το κλειδί για ένα πρόβλημα και μια κλειδαριά η οποία θα εμφανιστεί αργότερα. *Χάρη σε τούτο το έργο οι αναγνώστες θα συλλάβουν όψεις της πραγματικότητας που θα είναι εκείνη του τεθνεώτος ποιητή όσο και δική τους.*²³⁶ Ο Benjamin δεν κάνει κάτι διαφορετικό απ' ό τι κάνει κανείς στην καθημερινότητά του, από τις πιο ασήμαντες κινήσεις μέχρι την ερωτική συνεύρεση, και που διαφαίνεται πολύ περισσότερο στη πράξη του *ζωγραφίζειν*: να επιτελεί μέσα από προσωπικές επιλογές. Πράγματι, ο Merleau-Ponty, σχολιάζει την βιντεοσκοπημένη σε αργή κίνηση του Henri Matisse όπου φαίνεται πως το πινέλο μοιάζει για λίγο να *διστάζει* για το πού και πώς θα συνενωθεί με τον καμβά.²³⁷ Πριν περιπλανηθεί και γεννήσει διαδρομές κινήσεων χρώματος, γραμμής και σημείων, το χέρι διστάζει κι ύστερα γεννά αριστουργήματα που αγγίζουν τις αισθήσεις μας. Η επιτέλεση αυτή είναι ανάλογη αυτής του Baudelaire όταν στο ωραίο των γυναικών του Stendhal, ανακαλύπτει *το δικό του Ωραίο* και το παραφράζει, αλλά κι όταν προτείνει πως αν αντί ενός ακαδημαϊκού πάρει έναν άνθρωπο από το πλήθος, εκείνος με τη σειρά του σε αυτόν τον ξένο κόσμο, θα δημιουργήσει έναν δικό του καινούριο κόσμο ιδεών που θα τον συνοδεύει ως ανάμνηση μέχρι τον τάφο.²³⁸

Επομένως, στο παλίμψηστο αυτό των προσλήψεων χρειάζεται να μελετηθεί κι αυτή η πτυχή, της ζωγραφικής και του πάθους του Baudelaire, πώς τη συναντάμε στα *Μικρά ποιήματα σε πεζό* και ποιες προοπτικές διανοίγει στην πρόσληψη. Ο Michael Fried, ιστορικός τέχνης και μελετητής συγχρόνων ζωγράφων του Baudelaire, προσεγγίζει τον Baudelaire μέσα από τη μνήμη και τις εικόνες με επίκεντρο τον Delacroix, τον Manet και την αντίθεσή του προς τον ρεαλισμό του Courbet. Παράλληλα, η Imbert,

²³⁵ Benjamin W. 2019, *Σημειώσεις για τους Παρισινούς πίνακες του Μπωντλαίρ*, μτφρ., Βαγγέλης Μπιτσώρης, Στο: του ίδιου, *Κείμενα 1934-1940 (επιλογή)*, Αθήνα: Άγρα 2019, σ. 131-147, εδώ: σ. 133.

²³⁶ ό. π., σ. 131.

²³⁷ Merleau-Ponty M. 2006, σ. 214-215.

²³⁸ Baudelaire C. 1976, σ. 576 και Baudelaire C. 2005, σ. 71.

της οποίας η πρόσληψη φαίνεται κυρίως μέσα από το κείμενό της *La monnaie du regard*, φέρνει κοντά τις λέξεις και τις εικόνες που διαμόρφωσαν όχι μόνο τη νοημοσύνη και το βλέμμα του Baudelaire αλλά και πώς άλλαξαν το βλέμμα του κόσμου, συνδέοντάς το με άλλα πεδία και το πιο περίπλοκο παλίμψηστο, τον εγκέφαλο.

β. Η ζωγραφική στο παλίμψηστο των προσλήψεων του έργου του Baudelaire και στα *Μικρά Ποιήματα σε πεζό*.

Στα *Μικρά ποιήματα σε πεζό*, ο Baudelaire δεν κρύβει τη λατρεία του για την τέχνη κι ιδιαίτερα τη ζωγραφική. Τα *Tableaux Parisiens* των *Ανθέων* δίνουν τη θέση τους σε τίτλους όπως *Η Εξομολόγηση ενός καλλιτέχνη*, *Πορτρέτα ερωμένων*, *Τα σχέδια και Η επιθυμία για ζωγραφική*. Περνώντας στην ανάγνωση, από το εισαγωγικό κιάλας γράμμα, δηλώνει πως στη *γραφή*²³⁹ του εφαρμόζει αυτή του ζωγράφου.²⁴⁰ Πράγματι, οι περιγραφές του τον επιβεβαιώνουν και εκεί ενυπάρχουν τεχνικές και μηχανισμοί που αντλούνται από τη ζωγραφική αλλά και πίνακες, γκραβούρες, είτε ως φανερά είτε ως σιωπηλά διακείμενα και φυσικά η χειρονομία της αφέρωσης σε καλλιτέχνες.²⁴¹ Η Imbert κι ο Fried²⁴² στα κείμενά τους, επιχειρούν μέσα από τη ζωγραφική να ενώσουν τον τόπο Baudelaire με άλλους τόπους, καλλιτέχνες και στοχαστές. Ταυτόχρονα, όμως, συνδέουν σημεία των ίδιων των κείμενων του Baudelaire, προκειμένου να γίνει φανερή η λειτουργία της μνήμης και του βλέμματος και πώς αυτή αλλάζει, με τον Baudelaire να βρίσκεται στο κεντρικό σταυροδρόμι της ιστορίας.

Ο Fried εξετάζοντας το έργο του Baudelaire κι ιδιαίτερα το Salon του 1846, αναφέρεται στη σημασία του Salon, στην έννοια του παρόντος στον Baudelaire και στη σχέση του με τους αστούς τους οποίους προσεγγίζει μέσω της έννοιας της ισχύος

²³⁹ Μπαμπινιώτης Γ. 2010, σ. 322: Στα αρχαία ελληνικά άλλωστε η *γραφή* είχε τη σημασία της ζωγραφικής.

²⁴⁰ Baudelaire C. 1976, σ. 497-524: Ο Baudelaire ο οποίος σκίτσαρε κι ο ίδιος, το 1846 συμμετείχε στα κείμενα για το Salon Caricatural.

²⁴¹ βλ. *Το σκοινί*, όπου αφιερώνεται στον E. Manet, το *Ο Θύρσος* στον F.Liszt, και το *Σκυλιά καλά*, στον J.Stevens.

²⁴² Για τον Fried, πέρα παραπομπών σε βιβλία του, τα άρθρα που κυρίως μελετώνται είναι το: Fried M., Introduction, 2021 και το Fried M., «Painting Memories: On the Containment of the past in Baudelaire and Manet», *Critical Inquiry*, Μάρτιος 1984, τ. 10, No. 3, σ. 510-542.

στον Pascal, στον ατομισμό του Baudelaire τόσο πολιτικά όσο κι αισθητικά σε σχέση με την ιδιοσυγκρασία αλλά και στη θρησκευτικότητα η οποία τον χαρακτηρίζει και πώς τη συνδέει με τον Delacroix. Κυρίως, όμως, επικεντρώνεται στο να βρει ποια είναι τα κριτήρια που κρίνει και βλέπει τα έργα ζωγραφικής ο Baudelaire.²⁴³ Πιο συγκεκριμένα, πιστεύει πως δεν είναι το πάθος που αποτελεί το βασικό κριτήριο του όπως αναφέρει στο κείμενο για την κριτική. Διαβάζοντας προσεκτικότερα διαπιστώνει πως ο Baudelaire εκτιμά ότι η ανάμνηση συνιστά το μεγαλύτερο κριτήριο της τέχνης:

Έχω ήδη σημειώσει ότι η ανάμνηση υπήρξε το μεγάλο κριτήριο της τέχνης- η τέχνη είναι μια μνημονική του ωραίου[...].²⁴⁴

Μήπως όμως αυτό έρχεται σε αντίθεση με το πεζό ποίημα, *Επιθυμία για ζωγραφική* και τις πρώτες παραγράφους του;

Δυστυχισμένος μπορεί να είναι ο άνθρωπος, αλλά ευτυχισμένος ο καλλιτέχνης που το π ά θ ο ς ξεσκίζει! Καίγομαι απ' την επιθυμία να ζωγραφίσω εκείνην που τόσο σπάνια μου έκανε τη χάρη να εμφανιστεί μόνο και μόνο για να φύγει και πάλι αμέσως, σαν κάτι το όμορφο αλλά αξιολύπητο, πίσω απ' τον ταξιδευτή που χάνεται μέσα στη νύχτα.²⁴⁵

Όμως ο Calasso «παραπέμποντας» στον Valéry υποστηρίζει πως ο Baudelaire δεν έσφαλλε ποτέ και το ίδιο ενστερνίζεται κι η Imbert αναφέροντας την αντίστοιχη ρήση του P.Cézanne.²⁴⁶ Η γέφυρα μεταξύ πάθους και μνήμης, μάλλον βρίσκεται στο δικαίωμα του Baudelaire να αντικρούει τον εαυτό του και να αποχωρεί,²⁴⁷ όχι αναίτια φυσικά, κι εκεί εδράζουν συχνά κι οι διαφορετικές προσεγγίσεις που εμπλουτίζουν το παλίμψηστο των προσλήψεων.²⁴⁸ Ο Fried παρατηρεί ότι το κριτήριο της ανάμνησης, το οποίο διατρέχει το Salon, πρωτοεμφανίζεται στην ανάλυσή του για το χρώμα και τη σχέση του με την μελωδία και την ενότητά της μέσα σε αυτό.

²⁴³ Fried M., Introduction, 2021, σ. 11.

²⁴⁴ Baudelaire C. 1976, σ. 455 και Baudelaire C. 2005, σ. 54.

²⁴⁵ Baudelaire C. 1975, σ. 340 και Baudelaire C. 2018, σ. 113, έμφαση δική μου.

²⁴⁶ Calasso R. 2021, σ. 51.

²⁴⁷ Baudelaire C. 1976, σ. 304 και Calasso R. 2021, σ. 20, όπου στις μελέτες του για τον Poe αναφέρει ένα λογοπαίγνιο του δημοσιογράφου Luis Veuillot πως στα αναρίθμητα ανθρώπινα δικαιώματα θα έπρεπε να συμπληρωθεί το δικαίωμα του να φάσκεις και να αντιφάσκεις, να αυτοαναιρείσαι, *le droit de s'en aller*.

²⁴⁸ Fried M. 2021, σ. 12, όπου ο Fried πολύ εύστοχα παρατηρεί πως ενώ γράφει ότι έχει ήδη σημειώσει πως το μεγαλύτερο κριτήριο είναι η μνήμη, ο Baudelaire δεν το έχει πει ποτέ.

Η μελωδία είναι η ενότητα μέσα στο χρώμα, ή το γενικό χρώμα.[...] Ένας καλός τρόπος για να αντιληφθούμε αν ένας πίνακας είναι μελωδικός, είναι να τον κοιτάξουμε από μια απόσταση όπου δεν καταλαβαίνουμε ούτε το θέμα, ούτε τις γραμμές. Αν είναι μελωδικός έχει ήδη ένα νόημα και έχει ήδη πάρει τη θέση του στον κατάλογο των αναμνήσεων.²⁴⁹

Επομένως, το πάθος κι η ζωγραφική συνδέονται άμεσα με τη μνήμη, αφού η εικόνα που ποθεί ο αφηγητής στο *Επιθυμία για ζωγραφική*, δεν είναι παρά μια μορφή ονειροπόλησης κι ανάμνησης, η οποία βρίσκεται στο ρεπερτόριό του και που η σπάνια εμφάνισή της εξηγείται με την αθέλητη μνήμη του Proust. Ο Fried, στη συνέχεια, κάνει σαφέστερο πως ο Baudelaire στον σχολιασμό του για την μεγαλοφυΐα του Delacroix αντλεί το κριτήριο αυτό από τη φύση, η οποία αποτελεί ένα τεράστιο λεξικό, με τη ζωγραφική να προέρχεται κυρίως από την ανάμνηση και να μιλάει στην ανάμνηση.²⁵⁰ Το πιο γνωστό ποίημα *οι Ανταποκρίσεις* δεν μαρτυρά κάτι διαφορετικό από αυτό το οποίο αποσαφηνίζει ο Fried:

Η Φύση είναι ένα τέμενος, όπου κολώνες ζωντανές
Κάποιες φορές λόγια θαμπά μας απευθύνουν
Στα δάση των συμβόλων, οι θνητοί ως διαβαίνουν,
Που τους παρατηρούν με φιλικές ματιές.

Αβέβαιες αντηχήσεις, που απόμακρες θολώνουν
Μέσα σε σκοτεινή βαθιά κι απόκρυφη συνενοχή,
Που σαν τη νύχτα απλώνει και σα μαρμαρυγή,
Όπου ήχοι, αρώματα και χρώματα ανταμώνουν.²⁵¹

Ο Baudelaire αναφέρεται στην αρετή της *ενότητας*²⁵² επαινώντας τα έργα του Corot στο ίδιο salon για το χάρισμα να διατηρούν την ενότητα της μνήμης. Αυτή την ενότητα της μνήμης, τη διακηρύσσει στην μοναδικότητα της τέχνης του Delacroix σε αντίθεση με τους μεγάλους δασκάλους που επαναλαμβάνονται:

[...]Αν όμως βγάλετε τον Ντελακρουά, η μεγάλη αλυσίδα της ιστορίας σπάει και σκορπίζεται καταγής.²⁵³

Στον Delacroix ο Baudelaire, βρίσκει το στοιχείο της ενότητας κι αν κοιτάξει κάποιος πιο προσεκτικά τις σελίδες που αφιερώνει για εκείνον, συνειδητοποιεί ότι τα στοιχεία της ζωγραφικής τέχνης του ενυπάρχουν και στα *Μικρά ποιήματα σε πεζό*. Πέραν της

²⁴⁹ Baudelaire C. 1976, σ. 425 και Baudelaire C. 2005, σ. 35.

²⁵⁰ Fried M. 1984, σ. 512, Baudelaire C. 1976, σ. 433 και Baudelaire C. 2005, σ. 47.

²⁵¹ Baudelaire C. 1975, σ. 11 και Baudelaire C. 2019, σ. 22.

²⁵² Μπαμπινιώτης Γ. 2010, σ. 208: Άλλωστε η λέξη αρετή, η οποία προέρχεται από το ρήμα *απαρίσκει*, δεν είναι τίποτα άλλο από αυτή την έννοια της ενότητας και των συνδέσεων ακόμη και διαφορετικών πραγμάτων.

²⁵³ Baudelaire C. 1976, σ. 441 και Baudelaire C. 2005, σ. 51.

ενότητας, τον χαρακτηρίζει το χρώμα στο οποίο δεν ξεχωρίζει η γραμμή, η κίνηση κι η ταχύτητα, η πληρότητα, η θρησκευτικότητα, η ενσυναίσθηση απέναντι στον πόνο σαν να ήταν μια καθολική θρησκεία, η μελαγχολία κι ο πόνος. Ακόμη, στα έργα του διακρίνει τη φιλοσοφία και την ποίηση, θαυμάζει τις όμορφες περιγραφές στα κείμενα που γράφει και παρατηρεί πώς μέσω της φαντασίας του αντλεί στοιχεία από τη φύση την οποία θεωρεί ως ένα κατάστημα γεμάτο σημεία κι εικόνες. Τελικά, τον εκτιμά γιατί το σύνολο του έργου του υπερτερεί των όποιων λαθών του. Στο πάθος και τη φαντασία που τον διαπνέουν, συνδυετικός κρίκος είναι η περιπλάνηση στις αναμνήσεις. Ταυτόχρονα, όμως, υπάρχει και κάτι που αρχίζει να αλλάζει και το οποίο χάρη στον Delacroix και σε έργα όπως η *Ανθρώπινη Κωμωδία* του Balzac, περνάει στον θεατή, εμπλουτίζοντας τις αναμνήσεις και την περιπλάνηση στις εικόνες: είναι η αλλαγή του βλέμματος.

Η Imbert, παρατηρεί πως η συνθετική ματιά του Guys η οποία διαμοιράζεται προς τα έξω, χαράσσει μια αλλαγή του βλέμματος και της σχέσης του εσωτερικού με το εξωτερικό, τα οποία δημιουργούν, ετεροτοπίες, έναν χώρο στον υπάρχοντα χώρο, με προεκτάσεις κοινωνικές. Είναι γεγονότα που συμβαίνουν σε ένα café ή σε έναν κήπο τα οποία περιγράφει στα *Μικρά ποιήματα σε πεζό* ο Baudelaire και στα οποία αναζητούν το χρώμα και τη ζωή ζωγράφοι όπως ο Van Gogh.²⁵⁴ Αυτή η αντιστροφή, η οποία δεν είναι ανεξάρτητη του περάσματος από τον κοπερνίκειο κόσμο σε αυτού του Γαλιλαίου,²⁵⁵ υπάρχει όμως ήδη και στον Delacroix. Στο *Γυναίκες από το Αλγέρι* [Εικόνα 10] δεν είναι μόνο η ατμόσφαιρα κι ο εξωτισμός ή το χρώμα της ανατολής που εντυπώνεται. Παράλληλα, ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος με μια αντιστροφή και πώς αυτό που ήταν αόρατο καθίσταται ορατό. Οι γυναίκες βρίσκονται στο ημίφως του δωματίου τους μακριά από δραματικές θεατρικές σκηνές τις οποίες απεχθανότανε ο Diderot.²⁵⁶ Παρότι, όμως, μερικές είναι απορροφημένες στον εαυτό τους, ο Delacroix, βάζει σε πρώτο πλάνο μια γυναίκα να μας κοιτάζει κατάματα, ζητώντας να μοιραστεί αυτό το βλέμμα, όπως συμβαίνει και με την πρωτοπρόσωπη αφήγηση στα πεζά ποιήματα που μας κάνει συμμετόχους στα γεγονότα. Φυσικά, στα σώματα και στις μορφές δεν απουσιάζει η εμπειρία του σώματος ως τόπου περιπλάνησης αφού ο

²⁵⁴ Imbert C. 2010-11, σ. 82.

²⁵⁵ ό. π., σ. 82.

²⁵⁶ Fried M., *Absorption and Theatricality: Painting and beholder in the Age of Diderot*, Chicago: University of Chicago Press 1988, σ. 100 και Diderot D. 2003, σ. 211.

Delacroix ταξιδεύοντας, είχε γνωρίσει και σχεδιάσει σε πολυάριθμες στάσεις τα σώματα αρκετών γυναικών.



Εικόνα 10. E. Delacroix, *Γυναίκες στο Αλγέρι στο διαμέρισμά τους*, 1833, λάδι σε καμβά.

Η ανάμνησή τους φαίνεται να περνάει, όπως συμβαίνει και στα όνειρα, μέχρι και στο σώμα και τη στάση του απορροφημένου Σαρδανάπαλου. Για αυτό κι ο Baudelaire αναρωτιέται στην *Exposition Martinet*²⁵⁷ για το ποιος άλλος, πέρα από εκείνον, θα μπορούσε να δημιουργήσει κάτι ανάλογο, δηλαδή να ζωγραφίσει τον Σαρδανάπαλο με τη μαύρη γενειάδα του να πεθαίνει τυλιγμένος στις μουσελίνες σε μια στάση και συμπεριφορά γυναικεία.²⁵⁸

Η Imbert σημειώνει, μάλιστα, πως αυτή η αλλαγή περνάει και στα αρχιτεκτονήματα της ζωγραφικής, όπου αυτά που συμβαίνουν στα δωμάτια κι η γνωστοποίησή τους, σταδιακά διαβρώνουν τα κοινωνικά κικλιδώματα και στερεότυπα της εποχής. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρεί πως από τον κόσμο της ζωγραφικής προοπτικής, του σημείου φυγής και το αναγεννησιακό παράθυρο του Alberti, η κίνηση του βλέμματος του θεατή αλλάζει. Ταυτόχρονα, όμως, τίποτα δεν χάνεται αλλά μετασχηματίζεται, όπως με τη *Nympha*, το κεντρικό μοτίβο του Warburg, που τώρα κινείται σαν *περαστική* στο ομώνυμο ποίημα του Baudelaire, ανασηκώνοντας κομψά τον *κεντητό*

²⁵⁷ Baudelaire C. 1976, σ. 733 και 734.

²⁵⁸ Προυστ Μ., *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο, IV Σόδομα και Γόμορρα*, Μτφ. Ζάννας Π., Επιμ. Πούλος Π., Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας 2001, σ.23-24: Το ίδιο θα παρατηρήσει κι ο Marcel Proust καθώς εξετάζει τη κρυμμένη φύση της ομοφυλοφιλίας στο *Σόδομα και Γόμορρα*, παρατηρώντας και πάλι τον τρόπο που είναι ξαπλωμένος ένας άντρας που κρύβει αυτή τη *διαστροφή* και ξυπνά στο ασυνείδητο του κορμιού του μια *Γαλάτεια*.

ποδόγυρό της.²⁵⁹ Αυτό που κρύβεται μέσα στο *Μπαλκόνι* του Manet [Εικόνα 11] γίνεται ορατό με τη διαχείριση του χώρου και του βλέμματος μέσα από οριζόντιες και κάθετες γραμμές, με θεματικά και χρωματικά διακείμενα πέραν της γαλλικής ζωγραφικής και του *Homage στον Delacroix* [Εικόνα 12, ευρετήριο].



Εικόνα 11. E. Manet, *Το Μπαλκόνι*, 1868-1869, λάδι σε καμβά.

Οι αναφορές στον Goya, στον Velazquez, στην Ολλανδική κι Ιαπωνική τέχνη, ενσαρκώνονται στις μορφές και τα ρούχα των φίλων του που ποζάρουν για εκείνον με βλέμματα τα οποία δεν στρέφονται θεατρικά μεταξύ τους. Ο Manet μέσα από τον Velazquez και την πορεία ενός βλέμματος που διαμοιράζεται στο *Las meninas* [Εικόνα 13], επιλέγει να το χρησιμοποιήσει στρέφοντάς το απροκάλυπτα προς τον θεατή.²⁶⁰

²⁵⁹ Imbert C., « Warburg, de Kant à Boas », *L' Homme*, τχ. 165, Ιανουάριος- Μάρτιος 2003 σ. 11-40, Εδώ: σ. 34 και Baudelaire C. 1975, σ. 92-93 και Baudelaire C. 2019, σ. 137.

²⁶⁰ Fried M., *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, Chicago: University of Chicago Press, 1996, 2^ο κεφάλαιο, σ. 136-184, εδώ: σ. 160 και στο Fried M. 1984, σ. 522.



Εικόνα 13. D. Velazquez, *Las Meninas* (Οι δεσποινίδες των τιμών), 1656, ελαιογραφία.

Έτσι, η αναζήτηση ενός νέου κι επικίνδυνου είδους, όπως με τα πεζά ποιήματα, στο στοχαστικό χώρο της τέχνης, θα οδηγήσει και τους ζωγράφους έξω από το εργαστήριο του καλλιτέχνη και μακριά από τον Ρεαλισμό. Οι Ιμπρεσιονιστές παρά την άρνηση του Manet να αποδεχτεί τον τίτλο του προ-ιμπρεσιονιστή, θα τον θεωρήσουν ηθικό αυτουργό και πρωτοπόρο τους, με την *Ολυμπία* και το βλέμμα της, [Εικόνα 14, ευρετήριο] να χρίζεται ως σημείο σκανδάλου κι ορόσημο του μοντερνισμού.

Είναι ακριβώς η αντιστροφή που ομολογεί στο εισαγωγικό γράμμα ο Baudelaire πέραν από τους μέχρι τότε αναμενόμενους σκοπούς στην τέχνη. Οι συνέπειές της θα οδηγήσουν στο να ζωγραφίζεται ο αυτοκράτορας στην καθημερινή βόλτα του αλλά και να τοποθετείται στο μπαλκόνι από τον Guys κι από τον Manet, ώστε να δει τα εγκλήματα που έκανε στην Κριμαία. Η loggia, η οποία πριν κάλυπτε τον αυτοκράτορα όποτε ήθελε να κρυφτεί, πια δεν είναι αρκετή. Ακόμα κι όμως όταν θα έπρεπε να φαίνεται ως το κεντρικό πρόσωπο στο αυτοκρατορικό μπαλκόνι, σε ένα *Bal masqué στην όπερα* [Εικόνα 15], ο Manet τον τιμωρεί κρύβοντάς τον και φανερώνοντας μόνο τα πόδια του.²⁶¹

²⁶¹ Imbert C. 2010-11, σ. 78-79.



Εικόνα 15. E. Manet, *Bal masqué à l'opéra*, 1863, λάδι σε καμβά.

Εδώ το βλέμμα του θεατή εναλλάσσεται μεταξύ των μαύρων ρεντιγκότων των μορφών και του πολύχρωμου γελοτοποιού, τον *Γέρο-παλιάτσο*, τον οποίο και πάλι είχε εξυμνήσει ο Baudelaire, διακρίνοντας σε αυτόν τη μοναξιά του ποιητή στο πλήθος.²⁶² Για αυτό και με την αλλαγή του βλέμματος, η ανάμνησή μας κι η ονειροπόλησή μας αλλάζει επίσης και στρέφεται προς νέα ανεστραμμένα σημεία φυγής. Ως επακόλουθο, αλλάζουν και τα έργα τέχνης κι η κριτική τους, με συνέπεια το παλίμψηστό τους να γίνεται ένα μεταβαλλόμενο κι ανοιχτό δίκτυο σημείων κι ετεροτοπιών. Στο *Τα παράθυρα* τονίζεται αυτή η διεύρυνση και βλέπουμε πώς ενυπάρχουν οι σιωπηλές φωνές του Merleau-Ponty και της ανάμνησης. Εκεί ο αφηγητής ξαναπλάθει τις μορφές και τις ιστορίες ανθρώπων που ίσα που διακρίνονταν κι υποφέρει μέσω αυτών:

Όποιος κοιτάζει απ' έξω μέσα από ένα ανοιχτό παράθυρο, δεν βλέπει ποτέ τόσα πράγματα όσα εκείνος που κοιτάζει ένα κλειστό παράθυρο[...]φωταγωγημένο από ένα κερί. Σε κείνη τη σκοτεινή ή φωτεινή τρύπα ζει η ζωή, ονειρεύεται η ζωή, δεινοπαθεί η ζωή.[...] Θα μου πείτε ενδεχομένως: -Είσαι σίγουρος πως το παραμύθι αυτό είναι αληθινό; Τι σημασία έχει ποια μπορεί να είναι η πραγματικότητα εκτός μου, αν το παραμύθι αυτό με βοήθησε να ζήσω, να αισθανθώ πως είμαι, καθώς κι εκείνο που είμαι;²⁶³

²⁶² Baudelaire B. 1975, σ. 295-297 και Baudelaire C. 2018, σ. 52-54.

²⁶³ Baudelaire B. 1975, σ. 339 και Baudelaire C. 2018, σ. 112.

Ο Baudelaire ζωγραφίζει και πετυχαίνει ένα παλίμψηστο μεταφράζοντας τις εικόνες σε λέξεις, όπως ανάλογα θεωρεί ότι κάνει κι ο Delacroix μεταφράζοντας τις λέξεις, τους μύθους και τα ποιήματα. Κι εδώ είναι που χρησιμοποιεί τα εργαλεία και τη παλέτα των ζωγράφων. Αυτό το επιτυγχάνει, αρχικά, μέσα από τη φύση και το κριτήριο της ανάμνησης, καθώς όπως η ανάμνηση βρίσκεται μεταξύ λήθης και μνήμης, έτσι συμβαίνει και με τη γραμμή που βρίσκεται μέσα στο χρώμα χωρίς να είναι διακριτή. Εδώ κρύβεται κι η απάντηση στο ερώτημα του Benjamin *πώς συνδυάζονται οι ανταποκρίσεις με τη φύση την οποία απεχθάνεται*. Από τη φύση «κλέβει» τον τρόπο αλλά χωρίς να την αναπαριστά ή να την μιμείται ακριβώς. Πολύ πιθανόν, αυτό να το καταφέρνει μέσω δύο τεχνικών της Αναγέννησης, της *sprezzatura*,²⁶⁴ δηλαδή της αρμονίας των κινήσεων και κάθε ενέργειας χωρίς να γίνεται φανερό η κόπωση, και του *sfumato*, όπου τα όρια των γραμμών συγχέονται σαν να τα έχει απαλύνει μια αχλή. Ανάλογα κάνει με τις ιδέες, τις λέξεις κι όλα τα διακείμενα κι ο Baudelaire, ενώ δεν λείπει από τον τρόπο που περιγράφει, το *κιαροσκούρο*, η φωτοσκίαση, όπως τη συναντάμε στον Rembrandt, με άλλα μέρη να φωτίζονται κι άλλα όχι. Ο Fried τονίζει την επιρροή του από τη ζωγραφική και ξεχωρίζει το απόσπασμα του Hoffmann στο οποίο αναφέρεται ο Baudelaire για να το συνδέσει με την μνήμη. Η *αληθινή μνήμη*, είναι εκείνη της φαντασίας η οποία επιτρέπει την ανάκληση αισθήσεων κι εντυπώσεων ενώ την κάνει πιο συγκεκριμένη, κάνοντας λόγο για *καλλιτεχνική φαντασία*. Αυτός ο διαχωρισμός οφείλεται στο ότι η εικόνα εμμένει στον εγκέφαλο, παραπάνω από ότι οι λέξεις,²⁶⁵ και χρειάζεται ακριβώς αυτή η μάχη μεταξύ συνειδητού κι υποσυνειδήτου, καθώς κι η ικανότητα μετάφρασής της όταν εμφανίζεται.

Το ζήτημα της εντύπωσης και της μνήμης και στο πώς επανέρχεται στη ζωγραφική, αποτελεί τη βάση που ο Fried χτίζει το κεντρικό επιχειρήμα του για τη μνήμη σε σχέση με τον Manet και τον εκλεκτικισμό τον οποίο αποστρεφόταν ο Baudelaire διότι ακριβώς παγίδευε την μνήμη στην επιφάνεια. Αντίθετα από τη *naïveté* την οποία υποστήριζε ο Baudelaire, ο Manet, σύμφωνα με τον Fried, δείχνει φανερά την επιρροή του από δασκάλους, όπως ο Watteau ή ο Velazquez, όχι μέσω μιας

²⁶⁴ Calasso R. 2021, σ. 19, όπου ο Calasso όσον αφορά στη *sprezzatura*, θεωρεί πως ο Baudelaire την εντοπίζει στον Tiepolo ως μια ανάσα η οποία έλειπε από τη ζωγραφική στη Γαλλία. Τον όρο τον συναντάμε στο *εγχειρίδιο του καλού αυλικού* (1528) του Baltasare Castiglione.

²⁶⁵ Baudelaire C. 1975, σ. 320-331 και Baudelaire C. 2018, σ. 97-101: Την ιδιότητα αυτή της εικόνας τη συναντάμε σε αρκετές φράσεις γενικά στον Baudelaire, όπως είναι η φράση στο *Το σκοινί*, το οποίο εξετάζεται παρακάτω: « το μικρό κουφάρι που στοίχειωνε τις πτυχές του εγκεφάλου μου...».

αναπάντεχης ανάκλησης αναμνήσεων όπως υποστήριξε ο Baudelaire ή μέσω λειτουργιών της μνήμης και των *Pathosformel*, σχημάτων και μοτίβων πάθους, στον Warburg. Θεωρώντας πως ο Manet, είναι πιο κοντά στον Freud σχετικά με τη θεωρία του τραύματος κι υπό την αγωνία της επίδρασης των μεγάλων, επαναλαμβάνει συνειδητά το παρελθόν στο παρόν, προκειμένου να τους ξεπεράσει.²⁶⁶ Σε αντίθεση με αυτή τη θεώρηση του Fried, ο Baudelaire, είχε υπερασπιστεί τα «παλίμψηστα» του Manet εκτιμώντας πως δεν είναι *pastiches* από έργα μεγάλων ζωγράφων, καθώς ποτέ δεν είχε δει έργα για τα οποία τον κατηγορήσαν ότι τα μιμήθηκε. Στο σημείο αυτό χρειάζεται να δοθεί βαρύτητα στα λόγια του Baudelaire καθώς παρά τη σύγκρουσή Fried-Baudelaire για το πώς διαχειρίζεται ο Manet τη μνήμη στη ζωγραφική, δεν έχουμε αγεφύρωτες διαφορές. Στον Manet εντοπίζεται η επιρροή των μεγάλων ζωγράφων, ίσως και συνειδητά όπως υποστηρίζει ο Fried, ωστόσο, η πρωταρχική επαφή με μια εικόνα και γιατί εκείνος μπορεί και τη βλέπει ανάμεσα σε άλλους ζωγράφους της εποχής του, δεν είναι ανεξάρτητη της μνήμης ως ανάδυσης και συνάντησης χάρη στην ενσυναίσθηση και τη μεγαλοφυΐα, όπως τις αντιλαμβάνονται ο Warburg κι ο Baudelaire. Ο Sigmund Freud διαπιστώνει το ίδιο, λέγοντας πως *κατά γενικό κανόνα, η πρώτη ακριβώς ανάμνηση που μας εκθέτει, που μας διηγείται στην αρχή ο εξεταζόμενος, είναι αυτή όπου περιέχει το κλειδί των αδύτων του ψυχικού βίου.*²⁶⁷ Συνεπώς, και του καλλιτεχνικού του βίου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα στον Manet που δικαιώνει τον Baudelaire και τον Warburg,²⁶⁸ σχετικά με την ανάδυση της μνήμης από το παλίμψηστο τέχνης και το παλίμψηστο του εγκεφάλου, είναι τα χαρακτηριστικά του Marcantonio Raimondi και πώς περνάνε στο *Πρόγευμα στη χλόη* κι ιδιαίτερα τη γυναικεία μορφή.

Επίσης, ο Manet, πράττει ομοίως με τον Delacroix και τον Baudelaire, δηλαδή *χρησιμοποιεί το λεξικό χωρίς όμως να το αντιγράφει* αλλά εικονοποιεί χάρη στην φαντασία, την ονειροπόληση και τη ψευδαίσθηση, ακόμα κι όταν για αυτή την περιπλάνησή του αφορμή είναι πραγματικά γεγονότα:

²⁶⁶ Fried M. 1984, σ. 531. Για περαιτέρω μελέτη βλ. Didi-Huberman G. 2017.

²⁶⁷ Freud S., Μια παιδική ανάμνηση από το «Μύθος και αλήθεια» του Γκαίτε, Στο: του ίδιου, *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, μτφρ. Κώστας Μιλτιάδης, Αθήνα: Κοροντζή 2005, σ. 31-51, εδώ: σ. 35.

²⁶⁸ Latsis D., «The afterlife of antiquity and modern art: Aby Warburg on Manet», *Journal of Art Historiography*, No. 13, Δεκ. 2015, σ. 1-28, εδώ: σ.5-7, όπου όμως ο Warburg εδώ υποστηρίζει σύμφωνα με τον Latsis, ότι αυτή η ανακατασκευή του μοτίβου της γυναίκας, δεν είναι ότι ο Manet λειτούργησε ως φύλακας της παράδοσης αλλά η παράδοση χρησιμοποίησε τον Manet για την επιβίωσή της.

Ένας καλός πίνακας, πιστός και συνεπής στην ιδέα που τον γέννησε, πρέπει να παραχθεί όπως ο κόσμος. Ακριβώς όπως η πλάση που βλέπουμε είναι το αποτέλεσμα πολλαπλών δημιουργιών, όπου οι προηγούμενες συμπληρώνονται πάντα από την επόμενη, έτσι και ένας αρμονικά εξελισσόμενος πίνακας αποτελείται από μια σειρά αλληπάλλων πινάκων, όπου κάθε στρώμα δίνει στην ιδέα έναν επιπλέον βαθμό αλήθειας και τελειότητας.²⁶⁹

Πράγματι, στα υποτιθέμενα *pastiches* στον Manet δεν έχουμε μια μνήμη που εγκλωβίζεται βίαια όπως στον Ρεαλισμό ή τη φωτογραφία αλλά μια αρμονική «βία», όπου τα διακειμενικά στοιχεία καταγράφονται μέσω της ονειροπόλησης και της ατομικής ιδιοσυγκρασίας. Όσον αφορά στη βία, όσες φορές συναντούμε σκηνές βίας στον Baudelaire, έχει να κάνει με αυτή την ενεργοποίηση της μνήμης και της κίνησης με σκοπό να ζωντανέψει τις μορφές το ίδιο γρήγορα όπως κι ο ζωγράφος.²⁷⁰ Η παρακάτω φράση του Delacroix που του είχε κινήσει το ενδιαφέρον, έγκειται ακριβώς στη σχέση μνήμης και καλλιτεχνικής διαδικασίας και πώς *το χέρι distáζει* και παίρνει αποφάσεις:

Αν δεν είστε αρκετά ικανός ώστε να σκισάρετε έναν άνδρα όπου πετάγεται έξω από το παράθυρο, κατά τη διάρκεια που πέφτει από τον τέταρτο όροφο στο χώμα, δεν θα μπορέσετε ποτέ να κάνετε σπουδαία πράγματα.²⁷¹

Ο Manet οπλισμένος με τη φαντασία σχετίζεται με την ίδια τάξη συνωμοτών, όπως ο Guys κι ο Baudelaire, και σκισάρει-μεταφράζει με χρώμα «βίαια», δηλαδή βιαστικά και γρήγορα, όπως όταν κανείς ξυπνάει στο δωμάτιό του και καταγράφει ή λέει σε κάποιον το όνειρό του:

Για να μεταφραστεί με σαφήνεια η γλώσσα του ονείρου, είναι απαραίτητη η ευκρινής εκτέλεση, που πρέπει να γίνει γρήγορα, ώστε να μη χαθεί τίποτε από την έκτακτη εντύπωση της σύλληψης.²⁷²

Άλλωστε στο *Το σκοινί* ο Baudelaire ξεκινάει με μια φράση που εξηγεί το παλίμψηστο στη ζωγραφική, συνδέοντάς το με τη «ψευδαίσθηση» της ονειροπόλησης και των εικόνων της, μέσω της μνήμης και του βιώματος των σχέσεων με τους άλλους όπως φάνηκε στον Merleau-Ponty:

²⁶⁹ Baudelaire C. 1976, σ. 626 και Baudelaire C. 2005, σ. 130.

²⁷⁰ Baudelaire C. 2018, σ.138-140: Στο *Ας ξεκάνουμε τους φτωχούς*, ένα από τα πιο πολιτικά πεζά ποιήματα, το οποίο απευθύνεται στο τέλος στον πολίτη Proudhon, η βία που ο αφηγητής ασκεί σε έναν ζητιάνο έχει ως αποτέλεσμα το να τον κάνει να αγωνιστεί για τη ζωή και την υπερηφάνεια ασκώντας επίσης βία. Εκεί ο αφηγητής παρομοιάζει τον εαυτό του ως Στωικό φιλόσοφο κι ο ζητιάνος *φωτισμένος* πια υπόσχεται πως θα κάνει το ίδιο στους άλλους.

²⁷¹ Baudelaire C. 1976, σ. 765-766 και μτφρ. δική μου.

²⁷² Baudelaire C. 1976, σ. 625 και Baudelaire C. 2005, σ. 129.

Οι ψευδαισθήσεις-μου είπε ο φίλος μου- είναι ίσως το ίδιο πολυάριθμες με το πλήθος των σχέσεων των ανθρώπων συναμεταξύ τους ή των ανθρώπων με τα πράγματα. Και όταν η ψευδαισθηση διαλύεται, όταν δηλαδή αντικρίζουμε το ανθρώπινο πλάσμα ή το γεγονός έτσι όπως είναι, στην πραγματική του διάσταση, έξω από μας, τότε δοκιμάζουμε ένα παράξενο συναίσθημα που συνίσταται κατά το ήμισυ από τη θλίψη μας για τη χαμένη φαντασίωση και κατά το ήμισυ από την ευχάριστη έκπληξη μπροστά στο καινούργιο, μπροστά στο αληθινό γεγονός.²⁷³

Το πεζό αυτό ποίημα με το οποίο θα «κλείσει» το παλίμψηστο των προσλήψεων και η περιπλάνηση μέσω των πεζών ποιημάτων σχετικά με τη ζωγραφική, το βλέμμα και την μνήμη, παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον καθώς εκεί υπάρχουν όλες αυτές οι τεχνικές του καλού ζωγράφου και η κριτική ως ποίημα όπως θεωρούσε ως ιδανικό τρόπο στο salon του 1846.

Αρχικά, η υπόθεση βασίζεται σε ένα πραγματικό γεγονός και θυμίζει τις αστυνομικές ιστορίες του Poe. Ένα αγόρι το οποίο πόζαρε για τον Manet, ο Alexandre, βρέθηκε κρεμασμένος σε ένα από τα ατελιέ του.²⁷⁴ Επομένως, γίνεται αντιληπτό το στοιχείο της επικαιρότητας από την οποία ο καλός ζωγράφος πρέπει να εμπνευστεί ενώ μεταφέρει και τον τρόπο με τον οποίο παρατηρεί τα πρόσωπα στην καθημερινότητα. Ήδη από την αρχή της αφήγησης, προμηνύεται η διάψευση της μητρικής κι απόλυτης αγάπης σε έναν διάλογο που θα πραγματοποιήσει με τους γονείς του παιδιού, κι η οποία για τον Baudelaire δεν είναι άλλη από τον χώρο της τέχνης όπου εκπορνεύεται και γίνεται εμπόριο. Ακόμη, καθώς εκτυλίσσεται η ιστορία, διακρίνεται ένας διακειμενικός διάλογος με περιγραφές έργων του Manet, κάποια με τον Alexandre, **[Εικόνα 16 α-ε, ευρετήριο]** ενώ η αποκαθήλωση του κρεμασμένου μοντέλου μοιάζει με περιγραφή έργου του Manet ή μιας *pietà*. Πιθανόν, όμως, να υπονοεί και την επίπονη και δύσκολη «αποκαθήλωση» των θρησκευτικών και μυθολογικών θεμάτων με τα μοντέλα και τον ακαδημαϊκό τρόπο ζωγραφικής. Τα έργα πλέον χωρίς να είναι ρεαλιστικά παραπέμπουν ταυτόχρονα σε αληθινά πρόσωπα και το βλέμμα τους στρέφεται κατάματα στο κοινό.

Ο Baudelaire στο ποίημα, υποδεικνύει τον Manet ως ένοχο, καθώς ο πρωταγωνιστής τρομάζει στον έλεγχο ενός αστυνομικού λέγοντας πως οποιοσδήποτε θα τρόμαζε είτε ήταν αθώος είτε ένοχος. Πράγματι, ο Manet, φαίνεται να μην έχει ακριβώς συνειδητοποιήσει αυτό που ο Baudelaire του είχε πει σε ένα γράμμα, ότι είναι ο

²⁷³ Baudelaire C. 1975, σ. 320-331 και Baudelaire C. 2018, σ. 97-101.

²⁷⁴ Pichois C. 1975, σ. 1339.

πρώτος καλλιτέχνης της παρακμής της τέχνης του καιρού του.²⁷⁵ Πόσο μάλλον όταν αποπειράται κάτι ανάλογο με εκείνον και τα πεζά ποιήματα, διευρύνοντας δηλαδή το πεδίο επικίνδυνα κι οδηγώντας το προς την απόλυτη ελευθερία. Τέλος, ένα γεγονός το οποίο θα μπορούσε να είναι απλά δημοσιογραφική καταγραφή, συνηθισμένη κατηγορία που απηύθυναν στον Delacroix και τον Manet, μέσω των τεχνικών των ζωγράφων που αναλύθηκαν και της φαντασίας, μεταβάλλεται σε μια νέα ονειροπόληση κι ένα παλίμψηστο εικόνων, λέξεων και παροιμιών. Πιο συγκεκριμένα, ο Baudelaire, χρησιμοποιεί παροιμίες με επίκεντρο το σκοινί και το καρφί του κρεμασμένου αγοριού καθώς και την επιθυμία της μητέρας να τα κρατήσει.²⁷⁶

Αρχικά, η φράση ότι κανείς δεν ερχόταν να βοηθήσει τον ζωγράφο να ξεκρεμάσει τον νεκρό πιστός στα έθιμα του πολιτισμού να μην αναμειγνύεται στις υποθέσεις ενός κρεμασμένου παραπέμπει στο γεγονός που ίσχυε από τον μεσαίωνα να μη κόψει κανείς το σκοινί του κρεμασμένου ώστε να μη κατηγορηθεί ως ένοχος. Αντίθετα, η παροιμία να έχεις το σκοινί του κρεμασμένου, *avoir de la corde de pendu*,²⁷⁷ σχετίζεται με την τύχη του να το έχεις, κι ίσως εδώ διαφαίνεται το εμπόριο το οποίο θα ξεκινήσει κι από το οποίο καθένας θα θέλει ένα κομμάτι τέχνης. Επίσης, η φράση του πατέρα ότι ο θάνατός του θα γινότανε αργά ή γρήγορα, πιθανόν να παραπέμπει στο *aussitôt pris, aussitôt pendu* και πως ήδη η πρόσληψη της τέχνης είχε αρχίσει να αλλάζει. Τέλος, το *Il ne faut pas parler de corde dans la maison d'un pendu*, ότι δηλαδή δεν μιλάμε για σκοινί στο σπίτι του κρεμασμένου, δείχνει την άρνηση του ζωγράφου για αυτό το έγκλημα τον οποίο τον κατηγορεί ο Baudelaire, καθώς ο Manet ήθελε να μπει στα salons. Φυσικά, πολύ παραπάνω όμως δείχνει και μια άλλη αναλογία που εμπόδιζε τη διεύρυνση της τέχνης και της πρόσληψής της ως παλίμψηστου, κρατώντας την σε κανονιστικά πλαίσια: ο υποκριτής αναγνώστης στην

²⁷⁵ Baudelaire C. 1973, *Correspondance*, τ.2, σ. 496-497, όπου σύμφωνα με το γράμμα φαίνεται η φιλία τους, ότι είχε αναγνωρίσει σε αυτόν το ότι είναι ο πρώτος της παρακμής της τέχνης του καιρού του (*vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art*) και το ταλέντο του ενώ του φέρνει ως παρηγοριά ότι άνθρωποι που ήταν μεγαλοφυείς όπως ο Wagner κι ο Chateaubriand υποφέρανε. Εκεί φαίνεται ότι έχει δει την *Ολυμπία* κατά τη γέννησή της και το *Ο Χριστός προσβάλλεται από τους στρατιώτες*, τη νοσταλγία που νιώθει για το Παρίσι και τον κόπο που καταβάλλει για τα *Μικρά ποιήματα σε πεζό*.

²⁷⁶ Cagnat-Debœuf C., *De l'art de la mystification dans Le spleen de Paris: une lecture de « La corde »*, *Romantisme*, No. 157, 2012/3, σ. 101-115, εδώ: σ. 107-113, όπου ο τίτλος των αντίστοιχων παραγράφων είναι *Παλίμψηστο λογοπαίγνιων* και *Η μία παροιμία μέσα στην άλλη*.

²⁷⁷ <https://www.france-pittoresque.com/spip.php?article5179> .

εισαγωγή στα *Άνθη*²⁷⁸ που είναι ίδιος με τον ποιητή, είναι και υποκριτής θεατής όπως υποκριτής ήταν κι ο ζωγράφος.

Το βλέμμα κι η ανάμνηση άλλαξε, και μαζί τους άλλαξε το παλίμψηστο του πεδίου της τέχνης και της πρόσληψής της, άρα κι η χαρτογράφηση του κόσμου. Εν τούτοις, αν ο Baudelaire παραμείνει σαν ένα βιβλίο αραχνιασμένο σε μια βιβλιοθήκη κι αν δεν συναντηθεί με νέα πεδία κι ερωτήματα, θα γίνει αυτό που ο ίδιος απεχθανότανε: ακαδημαϊκός και μουμιοποιημένος. Ο μόνος τρόπος να αποφευχθεί η σήψη είναι να συνεχιστεί η περιπλάνηση και να συνομιλήσει με νέα πεδία και προβληματισμούς της τέχνης, της φιλοσοφίας και της επιστήμης, να συναντήσει αυτό που ήδη συνεχώς σημείωνε ο Baudelaire στα κείμενά του: τον εγκέφαλο και πώς εμπλέκεται με ζητήματα όπως είναι η συναισθησία, το ζήτημα της ενότητας των αισθήσεων, πώς βλέπουμε ένα έργο σε συνδυασμό με το πότε κι αν έχει τελειώσει ένα έργο τέχνης.

²⁷⁸ Baudelaire C. 1975, σ. 6 και Baudelaire C. 2019, σ. 14: το εισαγωγικό ποίημα *Στον Αναγνώστη* τελειώνει με τη φράση «Συ αναγνώστη υποκριτή, όμοιέ μου, αδερφέ μου!».

4^ο κεφάλαιο: Η τέχνη ως παλίμψηστο μεταξύ φιλοσοφίας κι επιστήμης.

Όσες φράσεις επιφιλοχωρούν στο παλίμψηστο των κριτικών κειμένων του Baudelaire σε σχέση με τον εγκέφαλο ή οι ανάλογες αναφορές στα *Άνθη* και στα *Μικρά ποιήματα σε πεζό*, στα ημερολόγιά του εμφανίζονται ευκρινώς λέγοντας πως η γέννηση κάθε υπέροχης σκέψης συνοδεύεται από έναν νευρικό κλονισμό που γίνεται αισθητός στην παρεγκεφαλίδα.²⁷⁹ Τη σχέση του εγκεφάλου και της καλλιτεχνικής δημιουργίας με την τέχνη ως στοχαστικό χώρο που εντός του γίνονται επιτελέσεις και βιώνονται συναισθήματα κι εμπειρίες, τη συναντούμε σε ένα από τα πρώτα συγγραφικά εγχειρήματα του Baudelaire, στο αμάλγαμα μετάφρασης και σχολιασμού για τον *Οπιοφάγο* του Thomas de Quincey.²⁸⁰ Εκεί μελετάται ο εθισμός στο όπιο και πως πραγματώνονται οι τεχνητοί παράδεισοι. Αντίστοιχα, συμβαίνει όμως και με άλλες αιτίες οι οποίες δημιουργούν εικόνες-σκέψεις που άλλοτε αποτυπώνονται στο χαρτί, στο καμβά, το πεντάγραμμο κι άλλοτε μένουν απλά μέσα στον εγκέφαλο και τη μνήμη κι αρκεί το τυχαίο και το φευγαλέο για να αναδυθούν. Μια κόμη, ένα άρωμα, ένα μουσικό μοτίβο, μια μαντλέν, ένας περίπατος σε έναν κήπο ή το στραβοπάτημα σε κάποιες κακοζυγισμένες πέτρινες πλάκες όπως στον αφηγητή του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* του Proust, μπορούν να πυροδοτήσουν τον εγκέφαλό μας κι εκεί να αναμειχθούν συναισθήματα, τα χρώματα να γίνουν μουσικές, και το παρελθόν να είναι τόσο ζωντανό στο παρόν, που να διστάζουμε να αποφανθούμε σε ποιο από τα δύο βρισκόμαστε.²⁸¹

Η σύγχρονη επιστήμη της νευροβιολογίας κι η φιλοσοφία μελετάνε τον εγκέφαλο προσπαθώντας να εξηγήσουν αυτά τα φαινόμενα. Ο Baudelaire, μέσα από την τεχνοκριτική, τα πεζά κείμενα και ποιήματά του, διακόσια χρόνια μετά από τη γέννησή του, ξεκινώντας έναν διάλογο με απορίες που σχετίζονται με την

²⁷⁹ Baudelaire C. 1975, σ. 661 και Baudelaire C. 2007, σ. 43.

²⁸⁰ Baudelaire C., *Ένας οπιοφάγος-Τεχνητοί παράδεισοι, β' μέρος, Ανάλυση-διασκευή του έργου του Τόμας Ντε Κούνισι, «Εξομολογήσεις ενός Άγγλου οπιοφάγου, ως απόσπασμα της ζωής ενός λογίου»*, εισαγ-μτφρ: Μαριάννα Παπουτσοπούλου, Αθήνα: Bibliotheque 2019 και Baudelaire C. 1975, *Un mangeur d'opium*, σ. 442-517.

²⁸¹ Προυστ Μ., *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: VII Ο ανακτημένος χρόνος*, μτφρ.-επιμ. Πούλος Παναγιώτης, Αθήνα: Εστία 2018, σ. 392-393: Η μνήμη είναι ένα από τα κεντρικότερα στοιχεία στον Proust, όπου συναντιέται με τον Baudelaire, κι η πυροδότησή της μέσω των αισθήσεων, από το βούτηγμα μιας μαντλέν στο τσάι του πρώτου τόμου έως το παραπάτημα στο μέγαρο των Γκερμάντ του έβδομου τόμου, δημιουργούν «μαύρες τρύπες», όπου η αντίληψή μας κι η εμπειρία μας, ενώνει τις λειτουργίες των αισθήσεων καθώς και το παρελθόν στο παρόν. Οι σελίδες παραπέμπουν στην περίληψη του 7^{ου} τόμου.

αισθητηριακή αντίληψη στην τέχνη και την επιστήμη, μπορεί να συνεισφέρει σε ζητήματα όπως είναι το φαινόμενο της συναισθησίας, της ενότητας των αισθήσεων, της δημιουργικής διαδικασίας αλλά και τον τρόπο θέασης ενός έργου τέχνης ή ακόμα και στο βίωμα νέων ειδών τέχνης όπως η βιντεοτέχνη.

α. Η κίνηση της περιπλάνησης στο παλίμψηστο τέχνης και του εγκεφάλου στον Baudelaire.

Το ζήτημα των αισθήσεων και πώς συμβάλλουν στην τέχνη, στην επιστήμη και στη φιλοσοφία, απασχολεί τον άνθρωπο από πολύ νωρίς ώστε να το συναντάμε στον *Τίμαιο* στον Πλάτωνα και στο *Περί ψυχής* του Αριστοτέλη. Εν τούτοις, είναι η εξέλιξη της τεχνολογίας που έδωσε ώθηση στις νευροεπιστήμες με νέα εργαλεία να μελετήσουν περισσότερο τον ανθρώπινο εγκέφαλο ώστε κάποιοι να συζητούν για μια νευροϊστορία της τέχνης.²⁸² Το κατά πόσο είναι δυνατόν να γίνει κατανοητή η τέχνη κι η λειτουργία του εγκεφάλου με κίνδυνο την διατύπωση απόλυτων θέσεων και ποια στάση κρατά ο Baudelaire, χρειάζεται να απαντηθεί άμεσα, προκειμένου τα ερωτήματα που τέθηκαν στην εισαγωγή του κεφαλαίου να μελετηθούν όχι για να δώσουν λύσεις αλλά για να διευρύνουν το παλίμψηστο της τέχνης και της κριτικής. Ο Baudelaire όσον αφορά στο παλίμψηστο τέχνης και στο παλίμψηστο του εγκεφάλου, κινείται βάσει δύο ιδεών: κατά πρώτον της φύσης της καλλιτεχνικής διαδικασίας η οποία είναι αναπόσπαστη με τον εγκέφαλο, τον οποίο θεωρεί παλίμψηστο, και κατά δεύτερον της ενότητας και του διαλόγου μεταξύ των πεδίων αλλά και του *άφταστου* πυρήνα της τέχνης και της ψυχής του ανθρώπου, δηλαδή των όσων συνοψίζονται στα κείμενα της *Παγανιστικής Σχολής* και της *Ηθικής του παιχνιδιού*.

Ο Baudelaire δεν ήταν καθόλου αντίθετος ούτε με τη φιλοσοφία ούτε με την επιστήμη όπως φαίνεται στην *Παγανιστική Σχολή*:

Δεν είναι μακριά ο καιρός όπου θα καταλάβουμε πως κάθε λογοτεχνία η οποία αρνείται να βαδίζει αδερφωμένα ανάμεσα στην επιστήμη και τη φιλοσοφία είναι μια λογοτεχνία ανθρωποκτόνος και αυτοχειριαζόμενη²⁸³

²⁸² Onians J., *Neuroarthistory-From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, China: Onians John 2007.

²⁸³ Baudelaire C. 1976, σ. 49 και Benjamin W. 1994, σ. 52.

Όμως δεν αρνείται και το υπερφυσικό. Τουναντίον, όπως κι ο Warburg ο οποίος αντιλαμβάνεται την τέχνη μεταξύ του απολλώνιου και διονυσιακού πνεύματος, θεωρεί πως η λογοτεχνία βρίσκεται μεταξύ πάθους και λόγου.²⁸⁴ Έτσι, περιπλανάται μέσω των αισθήσεων, του σώματος κι όλης της νοημοσύνης του μέσω της επιθυμίας στον κήπο της τέχνης και της πόλης, όπως ο Μάλτε, ο πρωταγωνιστής του Ρίλκε στις *Σημειώσεις...*, καθώς περιεργάζεται τους έξι τάπητες της *Κυρίας με τον μονόκερο*, όπου παρίστανται αλληγορικά όλες οι αισθήσεις κι η έννοια της επιθυμίας²⁸⁵ **[Εικόνα 17, ευρετήριο]**. Για την ακρίβεια, κατανοεί γιατί στον Μεσαίωνα οι εικονομάχοι κι η μουσουλμανική θρησκεία φοβόντουσαν την εικόνα: η εικόνα εμπεριέχει τον Βάκχο, που φέρνει τις επαναστάσεις κι επομένως είναι επικίνδυνη. Όμως η κατανόησή της κι ο έλεγχός της είναι κάτι το ανέφικτο, όπως ανέφικτο είναι να απαντηθεί, και πόσο μάλλον να ελεγχθεί, το μυστήριο του εγκεφάλου, οι μνήμες που θα αναδυθούν και ο πυρήνας της καλλιτεχνικής δημιουργίας με ζητήματα όπως αυτό της συναισθησίας. Για τον Baudelaire τα ερωτήματα αυτά μοιάζουν να λειτουργούν όπως η ανάμνηση η οποία δεν πρέπει να έρθει στην επιφάνεια με τρόπους οι οποίοι περιορίζουν την ονειροπόληση και την περιπλάνηση. Αυτό δεν συνεπάγεται, φυσικά, με την εναντίωσή του στην μελέτη της εικόνας, της τέχνης και του εγκεφάλου. Αν ο Baudelaire εναντιώνεται σε κάτι είναι, ανάλογα με τον ακαδημαϊσμό, ο επιστημονισμός της προόδου που απαιτεί τη θεματοποίηση του ανθρώπου και της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Σε αυτό το σημείο συναντάμε τον κοινό τόπο των Zweig και Merleau Ponty που υποστηρίζουν πως ο πυρήνας της τέχνης και της δημιουργίας, είναι ένα έγκλημα που δεν μπορούμε να το λύσουμε.

Η κίνηση μεταξύ αυτών των ιδεών, μεταξύ πάθους και λόγου, δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να θεωρηθεί ως μια ευθύγραμμη κίνηση μεταξύ δύο πόλων. Πιο κοντά στον πλάνητα, η κίνησή του είναι εγγύτερη σε μια διαγώνια διαδρομή, εντός του *μεθορίου* όπως στα *Μικρά ποιήματα σε πεζό*, όπου απουσιάζει η σπονδυλική στήλη. Αυτή η διαγώνια περιπλάνηση είναι μεν πιο επικίνδυνη αλλά ταυτόχρονα οδηγεί στην απόλυτη ελευθερία των πεζών ποιημάτων. Αντίθετα, ακολουθώντας μια ευθεία σαν να περπατάμε σε ένα δάσος όπως υποστηρίζει στο *περί μεθόδου*, στον δεύτερο ηθικό κανόνα του ο Descartes, πολύ πιθανόν να οδηγηθούμε σε καθολικά συμπεράσματα

²⁸⁴ ό. π., σ. 47.

²⁸⁵ Rilke R. M. 2019, σ. 130-133.

αποκλείοντας χωροθεσίες και φωνές της σιωπής.²⁸⁶ Κι αυτό διότι η τέχνη δεν κατοικεί στον εγκέφαλο, κι όποιος προσπαθεί να εισέλθει στα μυστικά τους, είναι σαν να μπαίνει σε ένα δάσος, όπου η κίνηση από την μία άκρη στην άλλη δεν θα τον βοηθήσει. Κάτι ανάλογο περιγράφεται και στο πεζό ποίημα *Οι κλίσεις*, όπου ο Baudelaire πραγματεύεται την ποικιλία της ονειροπόλησης και της περιπλάνησης, μέσα από διαφορετικές περιπτώσεις παιδιών τα οποία συζητούν σε έναν κήπο τις αξιοσημείωτες εμπειρίες που έζησαν. Ένα από αυτά ακολουθούσε κάποιους πλάνητες μουσικούς στο δάσος για να φθάσει στο ίδιο συμπέρασμα που ο Baudelaire θα πει στην *Ηθική του παιχνιδιού*, δηλαδή πως η ψυχή δεν κατοικεί μέσα στο παιχνίδι:

[...]τους ακολούθησα από μακριά, μέχρι την άκρη του δάσους, και μόνο τότε κατάλαβα πως δεν κατοικούσαν πουθενά.²⁸⁷

Η εμπειρία που βίωσε ως παιδί, σε έναν παρόμοιο λαβύρινθο από παιχνίδια, στο σπίτι μιας φίλης της μητέρας του, την κ. Πανκούκ, ήταν αρκετή ώστε να εξετάσει μέσα από το παιχνίδι, τον ρόλο της επιστήμης σε σχέση με την τέχνη και τον άνθρωπο:

Υπάρχει ένα είδος παιχνιδιού που το βλέπουμε όλο και περισσότερο εδώ και λίγο καιρό, και για το οποίο δεν έχω να πω ούτε καλό ούτε κακό. Εννοώ το επιστημονικό παιχνίδι. Το κυριότερο μειονέκτημα αυτών των παιχνιδιών είναι η ακριβή τιμή τους. Αλλά μπορούν να διασκεδάσουν για πολύ καιρό και να καλλιεργήσουν στον εγκέφαλο του παιδιού τη διάθεση για τα θαυμαστά και καταπληκτικά πράγματα²⁸⁸

Τα παιχνίδια αυτά από μόνα τους, λοιπόν, όπως κι η ίδια η επιστήμη, δεν είναι κατακριτέα αλλά αντιθέτως καλλιεργούν τα παιδιά που εξασκούνται στο αγώνισμα της εικονοποίησης. Το πρόβλημα με την επιστήμη δημιουργείται όταν θέλει να τεμαχίσει τον εγκέφαλο και την τέχνη προκειμένου να βρει τη ψυχή τους, δηλαδή μια έμμονη συμπεριφορά όπως κάποιων παιδιών που οδηγεί στην καταστροφή του παιχνιδιού:

Το παιδί, [...] κάνει μια τελευταία προσπάθεια· επιτέλους, καταφέρνει να το μισανοίξει, είναι ο πιο δυνατός. Αλλά πού είναι η ψυχή; Εδώ ακριβώς ξεκινάει η ηλιθιότητα και η θλίψη.²⁸⁹

²⁸⁶ Descartes R., *Λόγος περί μεθόδου, Discours de la methode-Pour bien conduire sa raison et chercher la verite dans les sciences*, εισαγ.-μτφρ.-σημ. Χρηστίδης Χρ., Αθήνα: Γαλλικό ινστιτούτο 1948., σ. 44 και σ. 46 (γαλλικό κείμενο) και σ. 45 και σ. 47 (ελληνική μετάφραση).

²⁸⁷ Baudelaire C. 1975, σ. 332-335, εδώ: σ. 334 και Baudelaire C. 2018, σ. 102-106, εδώ: σ. 105.

²⁸⁸ Baudelaire C. 1975, σ. 585 και Baudelaire C. 2005, σ. 65.

²⁸⁹ ό. π., σ. 587 και σ. 67 αντίστοιχα.

Με άλλα λόγια, η επιστήμη κι η ενότητα των πεδίων, μόνο χρήσιμες μπορεί να φανούν αλλά με τη προϋπόθεση να μην οδηγήσουν σε υπερβολές, οι οποίες ποτέ τελικά δεν καταλήγουν στην εύρεση της ψυχής, στον πυρήνα της δημιουργίας και του εγκεφάλου. Η μαθητεία στη δομή και το περιεχόμενο των *Μικρών ποιημάτων σε πεζό*, δηλαδή σημείων που ενώνονται χωρίς κάποιον σκοπό ή μια ευθύγραμμη κίνηση, αναδεικνύει και πάλι τη σημασία του πώς θα κινηθεί κάποιος σε σχέση με τα αρχικά ερωτήματα περί συναισθησίας ή περί ενότητας των αισθήσεων αλλά και της έννοιας του παλίμψηστου ως τρόπου πρόσληψης. Η περιπλάνηση δεν πρέπει να είναι βίαιη αλλά ούτε με σκοπό να προσεγγίσει τον σκοπό της τέχνης. Πιο κοντά στη πλάγια λαλιά και τις φωνές της σιωπής του Merleau-Ponty θα πρέπει να γίνει αντιληπτό πως η προσωπική ζωή, η έκφραση, η γνώση και η ιστορία προχωρούν πλάγια και όχι ευθέως προς κάποιους σκοπούς ή κάποιες έννοιες. Το πρόβλημα κι ο κίνδυνος μιας ευθείας κίνησης, βρίσκεται, όπως λέει ο Baudelaire μεταξύ βλακειάς και θλίψης, δηλαδή να καταλήξει ο διάλογος μεταξύ των πεδίων σε μονόλογο, με την τέχνη μουμιοποιημένη και μετρήσιμη από επιστημονικά θέσφατα που επιβεβαιώνουν πως φτάσαμε στην ψυχή της τέχνης και του εγκεφάλου κι ας μην την έχουμε βρει. Εξάλλου, φαίνεται πως *ό,τι αναζητούμε με υπερβολικά βουλητικό τρόπο δεν το βρίσκουμε, ενώ αντιθέτως οι ιδέες, οι αξίες δεν λείπουν σε όποιον έχει κατορθώσει, κατά τη στοχαστική ζωή του, να ελευθερώσει την αυθόρμητη πηγή τους.*²⁹⁰ Έχοντας εξετάσει την τρόπο κίνησης σε αυτά τα ζητήματα, της πλάγιας περιπλάνησης των παλίμψηστων εγκεφάλου και τέχνης καθώς και της ενότητας μέσα από τον Baudelaire και τον Merleau-Ponty, μπορούμε να κινηθούμε στο μεθόριο μεταξύ νευροεπιστήμης και φιλοσοφίας και να ακούσουμε τον ήχο του χρώματος.

β. Ο Baudelaire σε διάλογο με την νευροεπιστήμη περί του φαινομένου της συναισθησίας και του ζητήματος της ενοποίησης των αισθήσεων και των τεχνών.

Ο Baudelaire από τα πρώτα κιόλας πονήματά του ήρθε σε επαφή με τη σημασία του εγκεφάλου μέσω της δημιουργίας στην τέχνη. Ήδη στα τεχνοκριτικά κείμενά του για τον Guys είχε συσχετίσει τον καλλιτέχνη ως άνθρωπο υπό συνεχή ανάρρωση με τα αίτια να εδράζονται στην παρεγκεφαλίδα. Ωστόσο, η έννοια του παλίμψηστου, η οποία χαρακτηρίζει όχι μόνο τα ποιήματα αλλά και τον πεζό λόγο του στον οποίο

²⁹⁰ Merleau-Ponty M. 2006, σ. 272.

πλέκονται τα χρώματα με τον ήχο, έχει τις ρίζες της στον De Quincey. Στον *Οπιοφάγο* και συγκεκριμένα στο κεφάλαιο που τιτλοφορείται *Το παλίμψηστο*, ο συγγραφέας αναρωτιέται για το τι είναι ο ανθρώπινος εγκέφαλος δίνοντας και την απάντηση:

Τι είναι το ανθρώπινο μυαλό εξόν από ένα παλίμψηστο πελώριο και φυσικό; Το μυαλό μου είναι ένα παλίμψηστο, και το δικό σας επίσης, αναγνώστη. Αμέτρητες επιστρώσεις ιδεών, εικόνων, συναισθημάτων, έπεσαν διαδοχικά στον εγκέφαλό σας, απαλά σαν φως. Και φάνηκε σαν η κάθε μια να ενταφιάζε την προηγούμενη. Όμως καμιά δεν πέθανε στην πραγματικότητα.²⁹¹

Αν αναλογιστεί κανείς την εικόνα αυτή του παλίμψηστου, όπου πάνω σε χρώματα παρατίθενται ιδέες και μελωδίες, μπορεί να δει τότε πως η περιπλάνηση γίνεται πιο περίπλοκη και συναρπαστική ενώ συναντά κι ερωτήματα που απασχολούν την νευροεπιστήμη, τη φιλοσοφία και την τέχνη περί του *ήχου του χρώματος* ή της *ενοποίησης των αισθήσεων και τεχνών*. Με άλλα λόγια τη διερεύνηση του κατά πόσο είναι δυνατόν να βλέπεις με τα αυτιά ή να ακούς με τα μάτια και τον αντίκτυπο που μπορεί να έχει μια τέχνη, όπου οπτικές ή ακουστικές εντυπώσεις δημιουργούνται από ερεθίσματα τα οποία απευθύνονται σε διαφορετικά αισθητήρια.

Ο Baudelaire πέραν της δικής του εμπειρίας με ουσίες, οι οποίες διατρέχουν το έργο του, και πέραν των όποιων επιδράσεων είχαν στον γραπτό λόγο του και τη νοημοσύνη του, είναι γνωστό πως είχε σαηνευτεί από το φαινόμενο της συναισθησίας και του ζητήματος των αισθήσεων, ακριβώς χάρη στη φύση του παλίμψηστου και της δημιουργικής διαδικασίας. Πιο συγκεκριμένα, η Rosemary Lloyd, στην συγκριτική μελέτη του έργου του Hoffmann και του Baudelaire, παρακολουθεί μια συζήτηση για το πώς ο Γάλλος ποιητής έχει έρθει σε επαφή με αυτά τα ερωτήματα και τις ανταποκρίσεις. Η συζήτηση αναδεικνύει ξανά την ιδιαιτερότητα του παλίμψηστου καθώς οι διαδοχικές στρώσεις του είναι δύσκολο να μελετηθούν με μια ευθεία προσέγγιση. Έτσι, κατά κάποιες έρευνες ο Baudelaire έρχεται σε επαφή με τη συναισθησία μέσω των Chateaubriand, Balzac και Nerval.²⁹² Σύμφωνα με τον G. O'Malley τον οποίο αναφέρει η Lloyd, ο πρώτος που περιγράφει

²⁹¹ Baudelaire C. 1975, σ. 505 και Baudelaire C. 2019, *Ο οπιοφάγος...*, σ. 103.

²⁹² Lloyd R., *Baudelaire et Hoffmann-Affinités et Influences*, Cambridge: Cambridge University 1979, σ. 5.

το φαινόμενο της *συνειρμικής συναισθησίας* είναι ο Herder²⁹³ και μερικά χρόνια αργότερα, το 1814, ο Hoffmann που με το βιβλίο του *Kreislariana* επηρεάζει τους Γάλλους συγγραφείς. Εκεί περιγράφει το φαινόμενο το οποίο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως *γνήσια συναισθησία*.²⁹⁴ Και στις δύο περιπτώσεις συναισθησίας, συναντάμε την πεποίθηση πως υπάρχει μια αναλογία και μια συμφωνία μεταξύ των αισθητηριακών εντυπώσεων, δηλαδή αρμονία μεταξύ χρωμάτων, τόνων και οσμών. Από την άλλη, κάποιoi θεωρούν πως οι θεωρίες του Hoffmann, όπως και του μυστικιστή θεολόγου Swedenborg, τον οποίο έχει μελετήσει ο Baudelaire, δεν έρχονται παρά να συμπληρώσουν τον Balzac από τον οποίο ο Baudelaire επηρεάστηκε.²⁹⁵ Το μόνο σίγουρο είναι πως ο Baudelaire τους έχει διαβάσει όλους κι ο Hoffman είναι σημείο αναφοράς ήδη από το Salon του 1846. Στο Salon έρχεται σε επαφή με τα παραπάνω ερωτήματα, ιδιαίτερα στην ανάλυσή του για το χρώμα και την κριτική ενός έργου, με την όραση να μην είναι το μοναδικό κριτήριο ενός πίνακα.

Στην ανάλυσή του για το χρώμα παρατηρείται η σπουδαιότητα της χρωματικής και μοριακής σύνθεσης των αντικειμένων και η σημασία που δίνει στην αδιάκοπη παλμική δόνηση εξαιτίας της μεταβαλλόμενης εσωτερικής τους θερμοκρασίας συμπληρώνοντας την παγκόσμια κίνηση.²⁹⁶ Ο Baudelaire εδώ αν δεν παραφράζει τον Goethe, σίγουρα συνομιλεί μαζί του. Η Ζήκα, η οποία καταπιάνεται με τα παραπάνω ερωτήματα, πριν εξετάσει τις θεωρίες φιλοσόφων και νευροεπιστημόνων πάνω στη συναισθησία, στο *Αναζητώντας το χαμένο χρώμα* διερευνά τη φύση του χρώματος.²⁹⁷ Στον σχολιασμό της για τον Goethe και την αντίθεσή του με τη χρωματική θεωρία του Newton, αναφέρεται στην ύπαρξη δύο διαφορετικών σχολών αλλά και δύο διαφορετικών θρήνων σχετικά με το χρώμα. Είναι οι ίδιες σχολές που παρουσιάστηκαν σχετικά με την τέχνη και τον εγκέφαλο: μιας ευθείας προσέγγισης της επιστήμης που θεματοποιεί τον άνθρωπο και το *παιχνίδι* και μιας *πλάγιας* ποιητικής και καλλιτεχνικής δεξιοτεχνίας μέσω της περιπλάνησης και της φαντασίας.

²⁹³ O' Malley G., «Literary Synesthesia», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τ. 15, No. 4, Ιουν., 1957, σ. 391-411, εδώ: σ. 406, όπου αναφέρεται στο βιβλίο του Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772).

²⁹⁴ Οι αντίστοιχοι όροι είναι *associative synesthesia* και *genuine synesthesia*, όπου έχουμε τη διέγερση πολλαπλών αισθήσεων από ένα ερέθισμα. Το περιοδικό *Consciousness and Cognition* πραγματεύεται τη σχέση επιστημονικών θεμάτων συναρτήσει με τη φιλοσοφία και τη νευροβιολογία, π.χ. *Genuine and drug-induced synesthesia: A comparison*.

²⁹⁵ Lloyd R. 1979, σ. 6.

²⁹⁶ Baudelaire C. 1976, σ.422 και Baudelaire C. 2005, σ. 31.

²⁹⁷ Ζήκα Φ. 2018, σ. 73-93.

Απέναντι σε ένα χρώμα ως καθαρά υλική υπόσταση κι αντικειμενική ιδιότητα της φύσης με την μέτρηση του φωτός και τη σύνδεσή του με την οπτική επιστήμη, οι καλλιτέχνες προτιμούν το χρώμα ως φευγαλέο κι ενδεχομενικό. Σε αυτό το κλίμα, ο Goethe κατευθύνεται σε μια ολιστική, ζωντανή, σύνθετη και παλλόμενη, άποψη αντικρούοντας την ατομιστική φυσική επιστήμη του Newton.²⁹⁸ Πράγματι, ο Baudelaire υποστηρίζει πως η αρμονία είναι η βάση του χρώματος ενώ η μελωδία, χάρη στην οποία οφείλεται η ενότητά του, είναι εκείνη που αφήνει στο πνεύμα μια βαθιά ανάμνηση.²⁹⁹ Επομένως, όλα τα στοιχεία της ονειροπόλησης και της ανάμνησης μεταξύ λήθης και μνήμης βρίσκονται στον ήχο του χρώματος. Τώρα μπορεί να γίνει πιο κατανοητό και το απόσπασμα που αναφέρει ο Fried από το Salon 1846, στην μελέτη του για την μνήμη: αν ένας πίνακας κοιταχτεί από απόσταση κι είναι μελωδικός έχει νόημα και παίρνει τη θέση του στον κατάλογο των αναμνήσεων.³⁰⁰ Ο Baudelaire πριν παραθέσει το σχετικό απόσπασμα του Hoffmann, πιστός στο παγκόσμιο νόμο των αναλογιών, σημειώνει πως *αγνοεί αν κάποιος θεωρητικός των αναλογιών εδραίωσε σταθερά μια πλήρη κλίμακα χρωμάτων κι αισθημάτων*. Γράφει ο Hoffmann:

Δεν είναι μόνο στο όνειρο, ή στο ανάλαφρο παραλήρημα που προηγείται του ύπνου, αλλά ακόμη και ξυπνητός, όταν ακούω μουσική, βρίσκω μια αναλογία και μια μυστική ταύτιση ανάμεσα στα χρώματα, στους ήχους και στ' αρώματα. Μου φαίνεται πως όλα τα πράγματα έχουν γεννηθεί από την ίδια ακτίνα φωτός, και πως πρέπει να συνδυάζονται σ' ένα θαυμαστό κονσέρτο. Η μυρωδιά των καφετιών και κόκκινων χρυσανθέμων παράγει μια μαγική εντύπωση στο άτομό μου. Με κάνει να πέφτω σ' ένα βαθύ ρεμβασμό, και τότε ακούω σαν να ηχούν από μακριά οι χαμηλοί και βαθείς τόνοι του όμποε.

Το απόσπασμα αυτό είναι από την Kreisleriana, όπου ο O'Malley παρατηρεί πως περιγράφεται το φαινόμενο της *γνήσιας συναισθησίας*.³⁰¹ Για τον Baudelaire, το ζήτημα της ενοποίησης των αισθήσεων είναι σαφές αλλά και απαραίτητο για την περιπλάνηση από την μία τέχνη στην άλλη κι επιτυγχάνεται μέσω της μετάφρασής τους. Η μετάφραση κι η ενοποίησή τους σε μία μπορεί να γίνει αντιληπτή σε σχέση με το παλίμψηστο χώρων και των τεχνικών του sfumato, της φαντασίας και της ονειροπόλησης. Εφόσον για τον Baudelaire όλες οι τέχνες μεταφράζονται σε χώρους

²⁹⁸ Ζήκα Φ. 2018, σ. 78-79.

²⁹⁹ Baudelaire C. 1976, σ.425 και Baudelaire C. 2005, σ. 35.

³⁰⁰ ό. π., σ. 425-426 και σ. 35-36, όπου αναφέρονται τα στοιχεία περί αρμονίας και το απόσπασμα του Hoffmann που ακολουθεί. Το παράδειγμα αυτό ίσως παρουσιάζει και μια αναλογία με την έννοια της κίνησης ενός έργου στον Goethe και συγκεκριμένα του έργου του συμπλέγματος του Λαοκόωντα όπου αν ανοιγοκλείσουμε τα μάτια μας θα το δούμε να κινείται, βλ. Johann Wolfgang von Goethe, *Περί τέχνης*, μτφρ. Βασίλης Τομανάς, Αθήνα: Printa 2001, σ. 132.

³⁰¹ O' Malley G. 1957, σ. 406.

κι αριθμούς, ο ένας χώρος μπορεί να εισέρχεται στον άλλον. Αυτό συμβαίνει, όπως αναφέρει στο σημαντικό δοκίμιό του για *το έργο και τη ζωή του Delacroix*, γιατί ο παγκόσμιος νόμος της φαντασίας εμπεριέχει τη νοημοσύνη όλων των μέσων κι έχει την επιθυμία να τα συγκεντρώσει.³⁰² Το χρώμα είναι, επομένως, συνισταμένη όπου ενυπάρχουν τα μαθηματικά και η μουσική³⁰³ αλλά κι αντίστροφα, καθώς όλα εμπλέκονται σε αυτό το παλίμψηστο τέχνης κι εγκεφάλου μέσω της φαντασίας. Ως εκ τούτου, η παραπάνω πρόταση του Baudelaire για τον παγκόσμιο νόμο της φαντασίας, αν ιδωθεί πιο προσεκτικά, καταδεικνύει ότι παρά το γεγονός της τάσης για ένωση ταυτόχρονα δεν αναιρείται η αυτονομία των μέσων και τα όρια κάθε τέχνης.

Στο ποίημα του Baudelaire *Ανταποκρίσεις* εντοπίζεται η τάση για μια ολιστική συμμετοχή των αισθήσεων με τον *ήχο του χρώματος* να αποτελεί από τότε μέχρι σήμερα σημείο σύγκρουσης σε συνάρτηση με την επιστήμη.³⁰⁴ Ωστόσο, δεν είναι μόνο η επιστήμη με προγενέστερες προσεγγίσεις όπως του Newton που δεν αποδέχονται τη συναισθησία αλλά κι απόψεις φιλοσόφων. Πριν ο Goethe σχηματίσει τη θεωρία του για μια ολιστική προσέγγιση έναντι της χρωματικής θεωρίας του Newton, ο John Locke απορρίπτει το φαινόμενο, θεωρώντας πως μόνο μια φιλοσοφία του Σάντσο Πάντσα, ο οποίος όταν του μιλούσαν για τη Δουλτσινέα του πίστευε πως την βλέπει, είναι άξια τέτοιων ιδεών. Μάλιστα, αργότερα θα συμπληρώσει την κατηγορία του Πλάτωνα ενάντια των ποιητών, θεωρώντας ότι οι ποιητικές τους μεταφορές μας απομακρύνουν από την αλήθεια.³⁰⁵ Στην άποψη αυτή κοντά είναι κι ο Kant που δεν επιχειρεί κάποια υπέρβαση των αισθητηριακών εντυπώσεων. Αλλά κι ο Goethe, παρότι διαφωνεί με τον Newton, κι εκείνος πιστεύει, όπως κι ο Baudelaire, στην αναλογία, και προειδοποιεί ότι θα πρέπει να αποφεύγεται μια υπερβολή μεταξύ των αισθητηριακών εντυπώσεων. Πιο συγκεκριμένα, θα πρέπει να διατηρείται η αυτονομία τους, όπως τα ρυάκια που αν και πηγάζουν από το ίδιο βουνό διαχωρίζονται.³⁰⁶ Ποια είναι, λοιπόν, η λύση απέναντι σε αυτή τη διαμάχη;

³⁰² Baudelaire C. 1976, σ. 750, ωστόσο το απόσπασμα αυτό είναι επανάληψη από το Salon του 1859 Baudelaire C. 1976, σ. 627 και Baudelaire C. 2005, σ. 131, όπου όμως το σημαντικό αυτό σημείο παραλείπεται από την μετάφραση.

³⁰³ ό. π., σ. 748 και σ. 625 και στην ελληνική μτφρ. σ. 130.

³⁰⁴ Ζήκα Φ. 2018, σ. 120.

³⁰⁵ Ζήκα Φ. 2018, σ. 96-97.

³⁰⁶ ό. π., σ. 101-102.

Η Ζήκα παρατηρεί πως αυτή η τάση του ανθρώπου για την ένωση των αισθήσεων, οδήγησε από την μια στην άνθηση του *ολικού έργου* (*Gesamtkunstwerk*), με πιο γνωστό εκπρόσωπο τον Richard Wagner, κι από την άλλη στη *συναισθησία*. Η όπερα η οποία μοιάζει προάγγελος του κινηματογράφου, είναι ο τόπος και το ενδεικτικό παράδειγμα ενοποίησης των αισθήσεων και των τεχνών.³⁰⁷ Ο Baudelaire εκθειάζει το έργο του Wagner και του εκμυστηρεύεται πως στην μουσική του βρήκε *τη δική του μουσική*, ενώ γράφει και μια μουσική κριτική για δύο έργα του, τον Lohengrin και τον Tannhäuser.³⁰⁸ Αυτό που έχει σημασία όμως είναι η αναφορά που κάνει στον εαυτό του και συγκεκριμένα η αναφορά στις δύο πρώτες στροφές από τις *Ανταποκρίσεις*. Αφορμή είναι η φράση που συχνά ακούει, ότι *η μουσική δεν είναι ικανή να μεταφράσει αυτό που κάνει με ασφάλεια ο στίχος ή η ζωγραφική*. Η θέση του Baudelaire είναι πως αυτό δεν είναι εντελώς αληθινό καθώς μεταφράζει με το δικό της τρόπο και τα δικά της μέσα.³⁰⁹ Για να στηρίξει το επιχείρημά του, συγκρίνει τρεις διαφορετικές προσεγγίσεις του έργου του Wagner: του προγράμματος του θεάτρου, του Liszt τον οποίο θεωρεί μουσικό και φιλόσοφο και τέλος τη δική του ονειροπόληση όταν έκλεισε τα μάτια του για να το ακούσει. Στη δική του ανάλυση μας φανερώνει και τον σκοπό του: να δείξει πως *η αληθινή μουσική υποβάλλει ανάλογες ιδέες σε διαφορετικούς εγκεφάλους*. Πριν παραθέσει το ποίημα του, πλησιάζοντας την αναλογία στα όριά της με τη συναισθησία, γράφει πως η μεγαλύτερη έκπληξη θα ήταν να πει κάποιος πως ο ήχος δεν μπόρεσε να υποβάλλει το χρώμα, τα χρώματα δεν μπόρεσαν να δώσουν την εντύπωση μιας μελωδίας και πως χρώμα κι ήχος δεν κατάφεραν να μεταφράσουν τις ιδέες εφόσον όλα συνδέονται μέσω της αναλογίας από όταν ο θεός έφτιαξε τον κόσμο σύνθετο κι αχώριστο.³¹⁰

Ο Baudelaire μέσω της ιδέας της αναλογίας και της μετάφρασης αλλά και της βαθιάς πίστης ότι ο εγκέφαλος κι η τέχνη είναι παλίμψηστα, ήταν πολύ κοντά σε αυτό το παράξενο αισθητηριακό φαινόμενο, τη συναισθησία, όπου ένα ερέθισμα διεγείρει

³⁰⁷ ό. π., σ. 120-121.

³⁰⁸ Για το γράμμα στον Wagner: Pichois C. 1976, «Notice», σ. 1452-1453, εδώ: σ. 1452 και για τη Μουσική Κριτική: Baudelaire C. 1976, σ. 779-815.

³⁰⁹ Baudelaire C. 1976, σ. 781-782, όπου, ο Baudelaire, συνεχίζει λέγοντας πως αυτό συμβαίνει με όλες τις τέχνες καθώς υπάρχει ένα κενό που συμπληρώνεται από τη φαντασία του ακροατή (άρα και του θεατή). Είναι το στοιχείο αυτό που κάνει το κάθε έργο σύγχρονο και παρόν, όπως είχε πει ο Maldiney μέσα από τη φαινομενολογική προσέγγιση του Strauss κι όπου φανερώνει γιατί ένα έργο δεν τελειώνει πραγματικά ποτέ.

³¹⁰ Baudelaire C. 1976, σ. 784.

πολλαπλές αισθήσεις.³¹¹ Τα όρια, βέβαια, είναι λεπτά καθώς δεν γνωρίζουμε πότε σταματά η αναλογία και πότε ξεκινά η συναισθησία. Έτσι, ο Paul Klee είναι πιο κοντά στον Baudelaire και την αναλογία ενώ ο Wassily Kandinsky θεωρούσε τον εαυτό του συναισθητικό. Αυτό το λεπτό σημείο όμως δεν υπάρχει για νευροεπιστήμονες, όπως ο Semir Zeki, ο οποίος αποκλείει περιπτώσεις σαν του Kandinsky, στηριζόμενος στη *θεωρία του λειτουργικού επιμερισμού του εγκεφάλου*. Η θεωρία αυτή βασίζεται στη θέση του ότι διαφορετικές αισθήσεις αντιστοιχούν σε ξεχωριστά εγκεφαλικά κέντρα με σαφώς περιχαρακωμένα όρια κι επομένως η συναισθησία δεν μπορεί να ισχύει παρά μόνο σε κάποια ανωμαλία, όπως του Σάντσο Πάντσα. Κάθε άλλη περίπτωση για τον Zeki δεν είναι τίποτε άλλο από μια κατασκευή μεταφοράς.³¹²

Πράγματι, στο βιβλίο του *Το μεγαλείο και η δυστυχία του εγκεφάλου*, ο Zeki, παραδέχεται πως η επιστήμη δεν έχει προοδεύσει ακόμη τόσο ώστε να απαντήσει ακριβώς πώς ενώ η δομή του εγκεφάλου, αν και παρόμοια, δημιουργεί ενικές υπάρξεις.³¹³ Εν τούτοις, η συνέχεια αναδεικνύει μια αρκετά απόλυτη και περικλειστη θεωρία. Για τον Zeki ο εγκέφαλος λειτουργεί μέσω κληρονομούμενων κι επίκτητων εννοιών και αφαιρετικών μοτίβων με σκοπό ο εγκέφαλος να αποκτήσει γνώση. Ο τρόπος αυτός των εννοιών π.χ. του τι είναι όμορφο, όπου το εξετάζει σε σχέση με ερεθίσματα κυττάρων σε διάφορες περιοχές στον φλοιό του εγκεφάλου κι ο οποίος συνδέεται άμεσα με συγκεκριμένα κέντρα ευχαρίστησης, αμοιβής κι ηδονής, χρειάζεται κατά τον Zeki να μελετηθεί προκειμένου να γίνουν κατανοητά τα προϊόντα του, άρα και τα έργα τέχνης.³¹⁴ Κατά τη διάρκεια της επιχειρηματολογίας του, συνομιλεί με φιλοσόφους όπως ο Πλάτωνας, ο A. Schopenhauer, ο Kant αλλά και καλλιτέχνες κυρίως του ρομαντισμού, όπως ο Liszt κι ο Wagner, για να εξηγήσει την αιτία και τη φύση των ανολοκλήρωτων έργων ή τη συνεχή καλλιτεχνική δημιουργία λόγω της ανάγκης του εγκεφάλου για πρόσκτηση γνώσης.³¹⁵ Φυσικά, από εκεί προέρχονται και τα ανάλογα συναισθήματα καθημερινότητας, όπως το ανέφικτο

³¹¹ Ζήκα Φ. 2018, σ. 121.

³¹² ό. π., σ. 109-110.

³¹³ Zeki S., *Το Μεγαλείο και η Δυστυχία του Εγκεφάλου-Αγάπη, Δημιουργικότητα και αναζήτηση της ανθρώπινης ευτυχίας*, επιμ.-μετρ.: Θανάσης Ντινόπουλος, Αθήνα: Παρισιάνου 2012, σ. 7.

³¹⁴ Semir Z. 2012, σ. 29.

³¹⁵ ό. π., σ. 116, όπου, ο Zeki, επαναλαμβάνει πως το χρώμα που αποδίδει ο εγκέφαλος σε κάθε συγκεκριμένο αντικείμενο του οπτικού μας πεδίου καθορίζεται από τη λειτουργία του χρωματικού κέντρου και δεν τροποποιείται εύκολα από επιρροές άλλων φλοιικών περιοχών.

της ένωσης που κυριαρχεί στον Ρομαντισμό. Με ανάλογο τρόπο προσεγγίζει και τα έργα ζωγραφικής στο βιβλίο του *Εσωτερική Ενόραση*.³¹⁶ Ωστόσο, αν κάποιος παρατηρήσει προσεκτικά, ο διάλογος αυτός τείνει προς μονόλογο σε αντίθεση με τον Baudelaire που διευρύνει το πεδίο εστιάζοντας στο σώμα.³¹⁷ Αλλά και το γεγονός πως τα έργα τέχνης θεωρούνται από τον Zeki ως μια προσπάθεια απόκτησης γνώσης κι όχι ενός βιώματος όπως στον Baudelaire, έχει ως συνέπεια φαινόμενα σαν τη συναισθησία να προσμετρώνται ως αποκλίσεις κι ελαττώματα. Τέλος, η θέση του για το ανολοκλήρωτο έργο τέχνης, βασίζεται όπως κι η θεωρία του σε έναν οφθαλμοκεντρισμό, με την όραση κατά τον Zeki να είναι η αίσθηση από την οποία ο εγκέφαλος δέχεται τα περισσότερα ερεθίσματα και τον εγκέφαλο να δημιουργεί πολλαπλότητες ερμηνειών με σκοπό και πάλι την απόκτηση γνώσης. Ωστόσο, με την οφθαλμοκεντρική θεώρησή του επιστρέφει σε θεωρίες της αναπαράστασης ενώ η τέχνη πια είναι γνωστό πως ακόμα και στην αναπαραστατική μορφή της, βρίσκεται σε άμεση συσχέτιση με την έννοια της επιτέλεσης και της εμπειρίας. Για αυτό κι ο Merleau-Ponty, εγγύτερα στην περιπλάνηση σε ένα παλίμψηστο, διαφοροποιείται από ανάλογες θέσεις περί ολοκληρωμένων έργων, επικαλούμενος την παρατήρηση του Baudelaire για τον Corot:

Υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα σε ένα έργο έτοιμο κι ένα έργο τελειωμένο καθώς γενικά αυτό το οποίο είναι έτοιμο δεν έχει τελειώσει και ένα πράγμα που έχει καλά τελειώσει δεν είναι καθόλου έτοιμο³¹⁸

Το κενό της θεωρίας του Zeki μπορεί να συναντήσει και το ερώτημα για το αν η βιντεοτέχνη στερεί τον χρόνο από τα άλλα έργα ή το συναίσθημα της δυσαρέσκειας όταν δεν έχουμε δει όλα τα μέρη του.³¹⁹ Τόσο από την παραπάνω ρήση του Baudelaire όσο και από την ίδια τη δομή, το περιεχόμενο και την απουσία της αφήγησης των μικρών ποιημάτων σε πεζό, της σπονδυλικής στήλης όπως έγραψε

³¹⁶ Zeki S., *Εσωτερική όραση-Μια εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου*, μτφρ. Ντινόπουλος Θανάσης, επιστ. επιμ. Αζαρίας Καραμανλίδης, Ηράκλειο: ΠΕΚ 2021, σ.85-86, όπου στον *επιμερισμό της όρασης* φαίνεται πως τα υπόλοιπα μέρη της νοημοσύνης, της αντίληψης και το σώμα, παραμερίζονται με τη θεωρία να εστιάζει στη διαφορά χιλιοστών δευτερολέπτου π.χ. μεταξύ αντίληψης χρώματος και κίνησης.

³¹⁷ Nalbantian S., 2003, σ. 43, όπου, και για την Nalbantian, η οποία μελετάει την σχέση μνήμης στη λογοτεχνία και νευροεπιστήμης, ο Baudelaire, κάνει σαφές ότι η μνήμη είναι μια λειτουργία του σώματος.

³¹⁸ Merleau-Ponty M. 2013, σ. 223 και Baudelaire C. 1976, σ. 390.

³¹⁹ Ζήκα Φ. 2018, σ. 56, όπου τίθεται το ερώτημα με τα συμπεράσματα της Ζήκα να είναι αρκετά κοντά στον Baudelaire και τον Merleau-Ponty, εφόσον κι έναν απλό πίνακα δεν σημαίνει ότι τον είδαμε ποτέ ολόκληρο αλλά όπως και στα Μικρά ποιήματα σε πεζό δεν απαιτείται να γνωρίζουμε την αρχή και το τέλος ενός έργου του βίντεο.

εύστοχα ο Baudelaire, γίνεται σαφές πως η τέχνη δεν είναι μόνο θέμα οπτικής ή ηχητικής εντύπωσης μέσω ερεθισμάτων ή απλά πρόσκτησης γνώσης. Πρόκειται για μια ξεχωριστή εμπειρία, σαν τη συναισθησία, όπου ο καθένας επινοεί τους όρους της κι επομένως ο θεατής της βιντεοτέχνης μπορεί κάλλιστα να πράξει ανάλογα με τα πεζά ποιήματα, δηλαδή να την απολαύσει ελεύθερα και «κόβοντάς» την όπως εκείνος επιθυμεί.

Αν ανατρέξει κανείς στον Merleau-Ponty, που αντιτίθεται στη θεματοποίηση του ανθρώπου και τον αποκλεισμό της εμπειρίας, παρατηρεί πώς μέσω της συναισθησίας, η οποία συναντάται τόσο στο *Η αμφιβολία του Cezanne* όσο και στη *Φαινομενολογία της αντίληψης*, εισάγει ένα νέο αισθητικό πρότυπο για την τέχνη. Το πρότυπο αυτό σχετίζεται με την περιγραφή για την όπερα του Wagner από τον Baudelaire, δηλαδή την εμπειρία ενός έργου, όπου από την απλή θέαση μέσω της ενοποίησης των αισθήσεων, έχουμε ένα ολικό βίωμα.³²⁰ Απόψεις όπως του Zeki, οφείλονται ακριβώς, στο θρυμματισμό της ολικής δόμησης της όρασής μας με αποτέλεσμα να ξεχνάμε πως κι οι ίδιοι είμαστε υποκείμενα ενός οπτικού πεδίου.³²¹ Ως εκ τούτου, σε έναν αντικειμενικό κόσμο, που απομακρύνεται από την εμπειρία βασιζόμενος σε ένα αντικειμενικό σώμα με χωριστά όργανα, το φαινόμενο της συναισθησίας αντιμετωπίζεται ως παράδοξο ενώ η συναισθησιακή αντίληψη κατά τον Merleau-Ponty είναι ο κανόνας.³²² Ωστόσο, αν δεν βρεθεί αυτό το κοινό φόντο, όπως είναι η εμπειρία ενός σώματος αδιαχώριστου από τη ψυχή και τη νόηση, κοντολογίς της νοημοσύνης, θα επιμερίζουμε τον εγκέφαλο θεωρώντας π.χ. τη περιοχή V4 ως υπεύθυνη της χρωματικής αντίληψης,³²³ διαχωρίζοντάς την από τα συστήματα της γενικότερης αισθητηριακής εμπειρίας όπως ο Zeki [**Εικόνα 18, ευρετήριο**]. Συνεπώς, δεν θα κατανοήσουμε ποτέ το υποκείμενο και τους καλλιτέχνες όπου δεν μας λένε ότι έχουν ταυτόχρονα έναν ήχο και ένα χρώμα αλλά πως τον ίδιο τον ήχο είναι που βλέπουν στο σημείο όπου σχηματίζονται τα χρώματα.³²⁴

Στη θεωρία του Zeki όμως ασκείται κριτική κι από τις έρευνες μιας ομάδας νευροφυσιολόγων οι οποίοι υποστηρίζουν την πλαστικότητα του εγκεφάλου, χάρη

³²⁰ ό. π., σ. 122-123.

³²¹ Merleau-Ponty M. 2016, σ. 391.

³²² ό. π., σ. 393-394.

³²³ Zeki S. 2012, σ. 40.

³²⁴ ό. π., σ. 394-395.

στην οποία πραγματοποιούνται συνάψεις με τέτοιον τρόπο που επιτρέπουν σε κάποιους καλλιτέχνες και ποιητές να βιώνουν το φαινόμενο και να επιτελούν με έναν μοναδικό τρόπο τα έργα τους.³²⁵ Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η Catherine Malabou, η οποία υποστηρίζει πως έχουμε μόνιμες αλλά και πλαστικές παραμορφώσεις των κυττάρων του εγκεφάλου, δηλαδή ισχύει ο επιμερισμός της λειτουργίας σε ορισμένες περιπτώσεις εγκεφαλικών κυττάρων αλλά ταυτόχρονα υπάρχουν και συνάψεις που η πλαστικότητά τους εξαρτάται της ίδιας της εμπειρίας.³²⁶ Επομένως, ο Baudelaire κι η Malabou, συναντώνται στην ενδεχομενικότητα και μια πολλαπλότητα πρόσληψης. Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζει η θεωρία του Jean-Michel Huré,³²⁷ σύμφωνα με την οποία ο εγκέφαλος και οι συνάψεις των νευρικών κυττάρων του προσλαμβάνονται ως παλίμψηστο απέναντι στη θεώρηση που διατυπώνει πως όλοι γεννιόμαστε συναισθητές κι απλά οι περισσότεροι διαφοροποιούνται στην πορεία.³²⁸ Το επίκεντρο της μελέτης του Huré βρίσκεται κυρίως στη συναισθητική σχέση μεταξύ γραμμάτων και χρωμάτων και την οποία τη συναντούμε στη στρατηγική εκμάθησης των παιδιών με το κλειδί να βρίσκεται στους συσχετισμούς χρώματος και απομνημόνευσης.³²⁹ Η θεωρία του νευρωνικού παλίμψηστου είναι μια παραλλαγή αυτών των συναισθητικών στρατηγικών εκμάθησης. Σύμφωνα με τον Huré, που παρατηρεί επιπλέον πως η γραπτή γλώσσα είναι πιο πρόσφατο κι επίκτητο στοιχείο του πολιτισμού χωρίς σημαντική γενετική μετατροπή, οι συναισθητικοί έχουν μια διαφορετική νευρωνική ωρίμανση. Έτσι, ενώ στους μη συναισθητικούς δεν θα μείνει κάποιο νευρωνικό ίχνος μεταξύ χρώματος-γράμματος κατά τη διάρκεια της εκμάθησής τους στην παιδική ηλικία, στους συναισθητικούς η διαφορετική ωρίμανση οδηγεί σε μια ανακύκλωση των νευρώνων. Αυτή η διαφορετική οργάνωση, η οποία μοιάζει με την δομή ενός παλίμψηστου, έχει ως αποτέλεσμα το φαινόμενο της συναισθησίας γραμμάτων-χρώματος. Παρότι κι εδώ η θεωρία αντικρούεται με την πεποίθηση την οποία εκφράζει ο Merleau-Ponty, ότι η συναισθησία είναι ο κανόνας κι όχι η εξαίρεση, αρχικά δεν απορρίπτει τη συναισθησία κι ύστερα είναι ανοιχτή σε διαφορετικούς

³²⁵ ό. π., σ. 110-111.

³²⁶ ό. π., σ. 112.

³²⁷ Huré J., « Synesthésie, expression subjective d'un palimpseste neuronal ? Synesthesia as a neuronal palimpsest », *Med Sci (Paris)*, τ. 28, No. 8-9, Αύγ.-Σεπτ. 2012, σ. 765-771: https://www.medecinesciences.org/en/articles/medsci/full_html/2012/09/medsci2012288-9p765/medsci2012288-9p765.html .

³²⁸ Huré J. 2012, σ. 768-769.

³²⁹ ό. π., σ. 769.

δρόμους εξερεύνησης και μηχανισμούς του φαινομένου,³³⁰ δηλαδή μιας ενδεχομενικότητας.

Η έννοια του παλίμψηστου συναντάται με τη νοημοσύνη του Baudelaire για τον οποίον τόσο η τέχνη όσο κι ο εγκέφαλος, δεν είναι παρά παλίμψηστα και χώροι όπου η εμπειρία κι η δημιουργική διαδικασία δεν αποκλείουν το σώμα και τις αισθήσεις. Σε αντίθεση με τον επιστημονισμό και τον κατακερματισμό της εμπειρίας, και πλησιέστερα στον Merleau-Ponty, η τέχνη του Baudelaire συνομιλεί με τα πεδία της επιστήμης και της φιλοσοφίας, αναγνωρίζει την αυτονομία τους και πως στην μετάφραση κάτι πάντα χάνεται αλλά δεν αποκλείει τον διάλογο σε ένα κοινό φόντο. Στο *Ο Θύρσος* ο Baudelaire προειδοποιεί ξεκάθαρα για την όποια θεματοποίηση καθώς θαυμάζει σαν φαντάγγο *τα άνθη* με τους κάλυκες και τις λεπτεπίλεπτες στεφάνες γύρω από το ραβδί:

Και ποιος είναι στ' αλήθεια ο ασύνετος θνητός που θα τολμήσει ν' αποφανθεί αν οι βόστρυχοι και τ' άνθη γίναν για το ραβδί ή το ραβδί δεν είναι παρά η πρόφαση για να δειχτεί η ωραιότης των άνθεων και των βοστρύχων;³³¹

Το παλίμψηστο ενισχύει την εμπειρία και φαινόμενα όπως είναι η συναισθησία, επιτρέπει τις ετεροτοπίες και τις διαφορετικές θεάσεις του κόσμου ενώ δεν αποκλείει φωνές καθώς ξέρει πως άπειρες ψευδαισθήσεις και επιλογές, που το χέρι μοιάζει να αποσιωπά καθώς διστάζει, μπορεί στο επόμενο τυχαίο ερέθισμα να αναδυθούν. Έτσι είναι δυνατόν να αναμοχλεύσει συναισθήματα, αισθήσεις, χώρους και χρόνους όχι μόνο μέσω μιας τεχνητής ή παραισθησιογόνου εμπειρίας αλλά από την ίδια την εμπειρία της ζωής. Υπό αυτό το πρίσμα και παρά τον φόβο της προόδου, ο Baudelaire, ακόμα και σήμερα μπορεί να συνομιλήσει με cyborg-καλλιτέχνες,³³² όπως ο Neil Harbisson,³³³ που ενώ πάσχει από αχρωματοψία μέσω της τεχνολογίας μετατρέπει τους ήχους σε χρώματα ή η Moon Ribas, performer η οποία χάρη σε κάποιο εμφυτευμένο σένσορα συνδέεται διαδικτυακά με σειсмоγράφους νιώθοντας τις δονήσεις από όλον τον κόσμο.³³⁴ Εξάλλου, αν για τον Baudelaire αυτός ο κόσμος

³³⁰ ό. π., σ. 770.

³³¹ Baudelaire C. 1975, σ. 336 και Baudelaire C. 2018, σ. 107.

³³² <https://daily.redbullmusicacademy.com/2016/05/neil-harbisson-moon-ribas-feature>, όπου παρουσιάζονται κι οι δύο Ισπανοί cyborg-καλλιτέχνες.

³³³ ό. π., σ. 115.

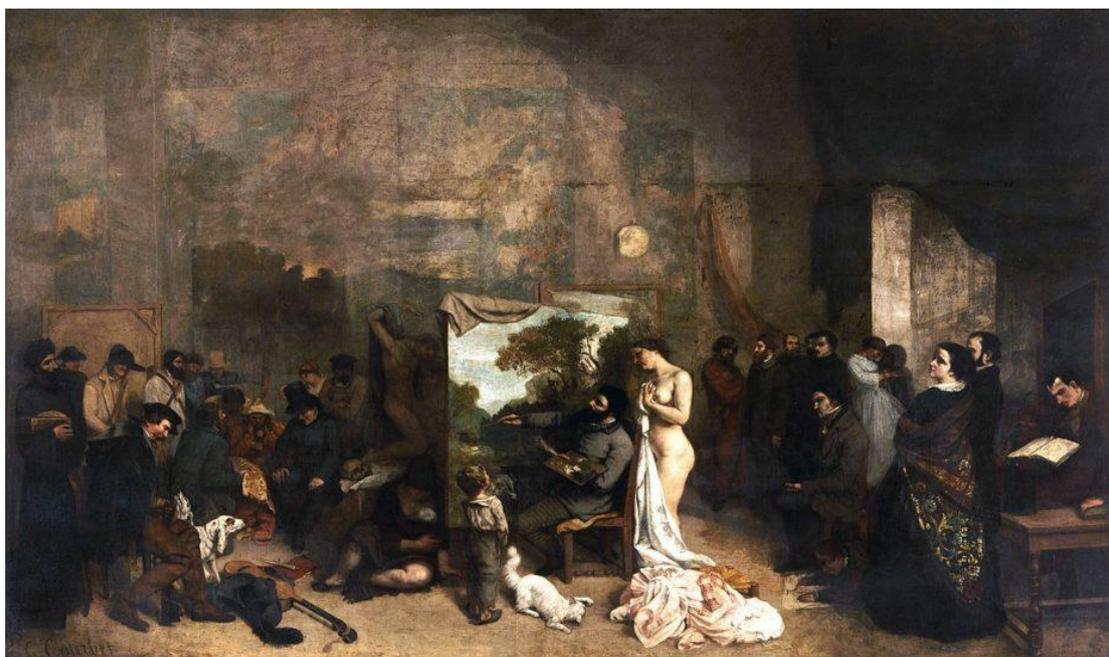
³³⁴ <https://www.gaceta.unam.mx/el-sentido-sismico-es-mi-obra-de-arte-dice-moon-ribas/> : Ενδιαφέρον παρουσιάζει η πρόσφατη συνέντευξη της Ribas, σε σχέση με όσους νιώθουν απειλή από την

που έφτανε στο τέλος, μπορούσε να διαρκέσει για τον απλούστατο λόγο πως υπάρχει, ο διάλογος κι η αυθεντικότητα στον στοχαστικό χώρο της τέχνης, είναι σίγουρα ένας δρόμος που αξίζει, ακόμα κι αν *διστάσουμε*, να τον ακολουθήσουμε.

τεχνολογία και τη σχέση της με τη φύση. Η Ribas υποστηρίζει πως νιώθει περισσότερο ενωμένη με τη Γη παρά με τις μηχανές και τα ρομπότ, καθώς κατανοεί πώς αισθάνονται και τα άλλα είδη τα οποία μπορεί να μας εμπνεύσουν να δημιουργήσουμε νέες αισθήσεις.

Επίλογος-Συμπεράσματα

Ένας από τους πιο γνωστούς πίνακες του Courbet, *L' atelier du peintre*, μια αλληγορία για την καλλιτεχνική ζωή του Courbet με ποικίλες αναγνώσεις, απεικονίζει το εργαστήρι ενός ζωγράφου [Εικόνα 19]. Στο κέντρο βρίσκεται ο ζωγράφος ενώ αριστερά και δεξιά του, συγκεντρώνονται πολλά γνωστά πρόσωπα διαφορετικών κοινωνικών στρωμάτων. Στα δεξιά, εντελώς στην άκρη του πίνακα, στέκεται ο νεαρός Baudelaire, απορροφημένος στο βιβλίο του. Παρά την μετέπειτα επίθεση του Baudelaire προς τον Courbet λόγω της αντίθεσής του με τον Ρεαλισμό, η θέση του στον πίνακα εκφράζει τα συναισθήματα του ποιητή: είτε βρισκόταν κοντά σε συντηρητικούς ανθρώπους είτε ανάμεσα σε προοδευτικούς,³³⁵ ένοιθε ένα φάλτσο ακόρντο μέσα στη θεϊκή συμφωνία.³³⁶



Εικόνα 19. G. Courbet, *Το εργαστήριο του καλλιτέχνη*, 1855, λάδι σε καμβά.

Το συναίσθημα αυτής της αποξένωσης, ήταν αποτέλεσμα της νοημοσύνης του και της θέσης στην οποία βρέθηκε σε μια εποχή που ο κόσμος άλλαζε. Μαζί του όμως έπρεπε να αλλάξει κι η τέχνη καθότι από τον Διαφωτισμό κι ύστερα έμενε

³³⁵ Δασκαλοθανάσης Ν. 2017, σ. 63-64 και Fried M., *Courbet's Realism*, Chicago: University of Chicago Press 1992, σ. 157, όπου αναλύονται τα πρόσωπα κοντά στον Baudelaire. Στο βιβλίο του Fried αναλύεται η σχέση του Baudelaire με τον Courbet στην αρχή της σταδιοδρομίας του ως κριτικού και οι διαφορές τους την δεκαετία του '50. Η μορφή του Baudelaire είναι αντιγραφή από παλαιότερο πορτρέτο που είχε φιλοτεχνήσει ο Courbet.

³³⁶ Baudelaire C. 1975, σ. 78 και Baudelaire C. 2019, σ. 118.

παγιωμένη. Η έννοια της Φύσης είχε γίνει φορέας πολλών συνδηλώσεων και στην τέχνη μεταφραζόταν με αποστειρωμένους πίνακες, όπου επικρατούσε κυρίως το ελληνορωμαϊκό ιδεώδες που επέβαλλε ο θεσμός της Ακαδημίας. Ο Baudelaire, έχοντας από νωρίς εντοπίσει αυτή τη μετάβαση, προσπάθησε να αφυπνίσει την αναδυόμενη τάξη των αστών, ώστε να δημιουργήσει έναν *καινούριο* χώρο εντός του θεσμού, μια *ετεροτοπία*. Αυτός ο *άλλος χώρος* ήταν ο χώρος της τέχνης όχι όμως ως χώρος μίμησης αλλά ως χώρος στοχασμού ανεξαρτήτως αν αυτή η σκέψη ενσαρκωνόταν με λέξεις ή χρώματα. Απαραίτητη προϋπόθεση για να εισέλθεις σε αυτή την ετεροτοπία ήταν να υπάρξεις με το σώμα, τις αισθήσεις και τη διάνοιά σου στο παρόν. Με σημείο εκκίνησης την τέχνη, ξεκίνησε την περιπλάνησή του από μικρή ηλικία, γεμίζοντας αρχικά το ρεπερτόριο της μνήμης του με εικόνες και στη συνέχεια ως κριτικός τέχνης, ακολουθώντας τα βήματα του Diderot, έγινε ο ίδιος σημείο θέασης του κόσμου.

Ο Baudelaire είχε συναισθανθεί την αλλαγή της ιστορίας από μια ιστορία του χρόνου σε ιστορία του χώρου από πολύ νωρίς, όπως την διατύπωσε ο Foucault έναν αιώνα αργότερα στα δύο σημαντικά κείμενά του *Τί είναι Διαφωτισμός και Ετεροτοπίες*. Το ερώτημα που ο Kant επιχείρησε να απαντήσει για αυτό το πνευματικό κίνημα, ως συνειδητοποίησης της διαφοράς του σήμερα από το χθες κι ως ωρίμανσης μιας εξόδου, προσωπικής αλλά και συνάμα συλλογικής, στον Baudelaire εκφράστηκε μέσα από αυτό που ονομάστηκε *μοντέρνο ήθος* και στάση. Ωστόσο, ο Baudelaire, ο οποίος αποτέλεσε ενδεικτικό παράδειγμα για τον Foucault προκειμένου να προσεγγίσει εκ νέου το ερώτημα στο οποίο απάντησε ο Kant, δεν θέλησε μια έξοδο με τη μορφή υπέρβασης. Δρώντας στο *μεθόριο*, στο οποίο εστιάζει κι ο Γάλλος διανοητής του 20^{ου} αιώνα, προσπάθησε να διευρύνει τα όρια της τέχνης και της ποίησης μέσα στους θεσμούς. Με τα κείμενά του για τα salons και τις διεθνείς εκθέσεις, μέσα από μουσικές και λογοτεχνικές κριτικές, ανέπτυξε τις κεντρικές του ιδέες για την τέχνη ενώ προς το τέλος της σύντομης ζωής του διατύπωσε ένα έργο ορόσημο για κάθε μελετητή και καλλιτέχνη, το *Ο Ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*.

Κοινό κριτήριο σε όλα τα κείμενά του είναι η απομάκρυνση από την διαιώνιση του παρελθόντος κι ότι το χθες δεν μπορεί να αποτελεί τροχοπέδη στην απόλαυση του καθημερινού, του τυχαίου και του φευγαλέου. Με όχημα τη φαντασία, την ονειροπόληση, ακόμη κι ο πιο απλός χωρικός, μπορεί να γίνει ο ίδιος πλάνητας

μακριά από κριτικούς που με το να προσκολλώνται μόνο στη σημασία σχέσης σχεδίου ή χρώματος, έχουν νεκρώσει το σώμα και τις αισθήσεις τους κι αρέσκονται σε μια μουμιοποιημένη χωρίς κίνηση τέχνη. Η περιπλάνηση στο αστικό τοπίο και η εικονοποίηση, δηλαδή η συνεχής παραγωγή εικόνων, ήταν κι ο λόγος που η ποίησή του από τα *Άνθη του Κακού* που μέχρι και σήμερα παραμένουν το πιο γνωστό έργο του, οδηγήθηκε τελικά σε νέους δρόμους και στη δημιουργία συνάψεων μεταξύ πεζού λόγου και ποίησης. Ωστόσο, χωρίς την μελέτη και την περιπλάνηση μέσω των ποιημάτων σε πεζό στον τεχνοκριτικό λόγο του, κινδυνεύουμε να μη συλλάβουμε τον πυρήνα της σκέψης του και πώς αυτός παίρνει θέση στην καθημερινότητα. Με άλλα λόγια, να κρατήσουμε τον Λόγο αφαιρώντας το πάθος, το οποίο για τον Baudelaire κάνει την ποίηση και την κριτική να ταυτίζονται.

Τα *Μικρά ποιήματα σε πεζό*, ήταν η ύστατη κραυγή του Baudelaire κι ουσιαστικά ο καρπός της περιπλάνησής του από το παλίμψηστο του εγκεφάλου, στο παλίμψηστο της τέχνης σε ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο αστικό τοπίο. Οι χωροθεσίες, τις οποίες σκιαγραφεί στα ποιήματα σε πεζό, είναι οι χώροι που περιγράφει ο Foucault στις *Ετεροτοπίες* κι ίσως αποτελούν έναν ενδεικτικό τρόπο όπου η σκέψη του Baudelaire και του Foucault ανατροφοδοτεί η μία την άλλη, ώστε να γίνει σαφέστερη η ιδιαιτερότητα του περιεχομένου και της δομής τόσο των ετεροτοπιών όσο και των *Μικρών ποιημάτων σε πεζό*. Η γειτνίασή τους φανερώνει πώς το νέο αυτό εγχείρημα του Baudelaire, ήταν μια ετεροτοπία τόσο για την τεχνοκριτική όσο και την ποίηση. Μέσα από την έννοια της αλληγορίας, τις τεχνικές των ζωγράφων όχι μόνο της εποχής του αλλά και της Αναγέννησης, καθώς και τη μετουσίωση των μυστικών της φύσης, κατάφερε να ισορροπήσει στην απόλυτη ελευθερία που του προσφέρει η φαντασία, κι έτσι να δημιουργήσει έναν λογοτεχνικό κήπο, όπου εμφιλοχωρούν έργα τέχνης, ποιήματα και διακείμενα από πολλές εκφάνσεις του ανθρώπινου πολιτισμού. Κάθε κείμενο είναι αυτόνομο και δίνει τη δυνατότητα να γίνονται συνδέσεις όπως επιθυμεί ο συγγραφέας, ο αναγνώστης κι ο εκδότης τους. Άλλωστε, όπως το χαρακτηρίζει ο ίδιος στο γράμμα προς τον εκδότη του, είναι ένα ερπετό χωρίς κεφάλι κι ουρά, χωρίς σπονδυλική στήλη, δηλαδή χωρίς τη τυραννία της αφήγησης. Εκεί τα *Άνθη του κακού* πλέον ευωδιάζουν προς κάθε κατεύθυνση, όπως ο ήχος και το χρώμα, και συναντώνται με όλες τις ιδέες οι οποίες δομούν την κατασκευή του τεχνοκριτικού του λόγου.

Ο Baudelaire δεν φωτογραφίζει την πόλη του Παρισιού μέσα από τα ποιήματα σε πεζό. Όπως ο Όμηρος δεν περιέγραψε ποτέ την Ωραία Ελένη, ώστε να γίνει σημείο που κινεί τον πόθο όλων μέσω της ονειροπόλησης, έτσι κι ο Baudelaire παρότι θαυμάζει τον Guys ή τον C. Méryon,³³⁷ οι οποίοι χαρτογραφούν το Παρίσι και τα γεγονότα της καθημερινότητας, προχωράει ακόμη περισσότερο από εκείνους. Βλέποντας τον κόσμο να οδηγείται σε μια ριζική αλλαγή βλέμματος, αναμνήσεων και χώρων, δεν κατονομάζει τον τόπο, σε αντίθεση με την ιστορία ο *άνθρωπος του πλήθους* του Poe που διαδραματίζεται στο Λονδίνο. Σαφώς, η επιρροή του από τον Poe, τον έσπρωξαν προς το πλήθος της μεγαλούπολης, το οποίο του επέτρεπε παρά τα αμφίθυμα συναισθήματα που έτρεφε για αυτό και τους αστούς, να περιπλανάται σαν τους αρχαίους φιλοσόφους, στο κάθε φορά επανασυντιθέμενο παλίμψηστο της μεγαλούπολης. Το παλίμψηστο ως έννοια κι η περιπλάνησή του είναι κεντρικά κλειδιά για να κινηθεί κανείς στα *Μικρά ποιήματα σε πεζό* αλλά και γενικότερα στην τέχνη, διότι θυμίζει το παλίμψηστο του εγκεφάλου, τη σημασία του οποίου ο Baudelaire συνέλαβε από νωρίς.

Δεν ήταν μόνο η μαθητεία του μέσα από τη μετάφραση και τον σχολιασμό του De Quincey, ο οποίος μέσω του *οπιοφάγου* του μεταλαμπάδευσε αυτή τη γνώση του παλίμψηστου. Χάρη στην περιπλάνηση και μέσω των οξυμένων αισθήσεων του και της σημασίας που έδινε στο σώμα και στις καθημερινές επιτελέσεις, μπόρεσε να μαθητεύσει στα έργα ζωγράφων όπως ο Delacroix. Στους πίνακές του βρήκε τη μελωδία, το υπερφυσικό και θρησκευτικό στοιχείο, τις μυρωδιές και πώς όλα μέσα από στρώματα κι επιφάνειες, η μία επάνω στην άλλη, δημιουργούν ένα παλίμψηστο εφάμιλλο του εγκεφάλου. Η κίνησή του, επομένως, δεν θα μπορούσε να είναι μια κίνηση ευθύγραμμη μέσω καρτεσιανών κανόνων αλλά πλάγια, όπως η κίνηση που προτείνει ο Merleau-Ponty. Σε αυτή την πλάγια κίνηση, όπου μια απειρία ψευδαισθήσεων κι επιλογών μπορεί να αναδυθεί από ένα τυχαίο ερέθισμα, στα *Μικρά ποιήματα σε πεζό*, τα μοτίβα της *Ανθρώπινης κωμωδίας* του Balzac γίνονται ξανά πρωταγωνιστές. Έτσι η *περαστική*, του Baudelaire, μεταμορφώνεται και παίρνει όνομα, η οποία πότε ονομάζεται *Δωροθέα*, πότε *Δεσποινίς Νυστέρι*, άλλοτε είναι χήρα κι άλλοτε τρελή.³³⁸

³³⁷ Imbert C. 2010-11, σ. 72 και Calasso R. 2021, σ. 50.

³³⁸ Είναι τα ποιήματα σε πεζό με τίτλους *Η ωραία Δωροθέα* (*La belle Dorothée*) κι η *Δεσποινίς Νυστέρι* (*Mademoiselle Bistouri*).

Ο πλούτος του λογοτεχνικού και τεχνοκριτικού έργου του Baudelaire, το νέο βλέμμα που σηματοδοτεί τον μοντερνισμό, είχε ως αποτέλεσμα να επηρεάσει όχι μόνο την εποχή του αλλά και μετέπειτα ποιητές, καλλιτέχνες, στοχαστές και θεωρητικούς. Με άλλα λόγια, ο Baudelaire, έγινε εκείνος ο τόπος που συγκεντρώνει κριτικές και προσλήψεις, με τις προσλήψεις να δημιουργούν με τη σειρά τους ένα νέο παλίμψηστο, το οποίο εμπνυχώνει και εμπλουτίζει τον δαιδαλώδη και σπειροειδή τόπο που ονομάζεται Baudelaire. Στην παρούσα υπόθεση εργασίας στοχαστές όπως ο Benjamin, η Singh, ο T.S. Eliot, ο Fried, η Imbert κι ο Calasso, ήρθαν σε διάλογο ώστε να γίνουν ορατές πτυχές που πριν ίσως ήταν αόρατες. Ενώνοντας ξανά τα σημεία, και με αρχικό τόπο τον Benjamin πάνω στον Baudelaire, αναδείχθηκαν *εκλεκτικές συγγένειες κι αγεφύρωτες διαφορές* αλλά σε ένα κοινό φόντο, το παλίμψηστο της τέχνης και το παλίμψηστο των προσλήψεων, ως επιφανειών επάνω σε νέες επιφάνειες.

Ο Benjamin έχοντας την ανάγκη να προσεγγίσει την εποχή του και με συνδυαστικό κρίκο την αλληγορία στο γερμανικό δράμα στο μπαρόκ, βρήκε στον Baudelaire εκείνο τον τόπο που θα του εξηγούσε την αποσύνθεση της Ευρώπης. Τα απολιθώματά της ήταν τα εμπορεύματα, όπως κάποτε για το μπαρόκ ήταν τα εμβλήματα και οι εικόνες με τα κρανία. Η απώλεια της αύρας, δηλαδή η μη επιστροφή του βλέμματος, λόγω της μεγαλούπολης και της απειλητικής προόδου, ο φόβος του για τον μύθο και η εμπειρία του πλήθους και του σοκ, σε συνδυασμό με τον υλιστική διαλεκτική, τον οδήγησαν σε μια προσωπική πρόσληψη του Baudelaire γράφοντας όχι για αυτόν αλλά δια μέσου αυτού. Η Singh κυρίως μέσα από μια συγκριτική μέθοδο, αντιτίθεται σε αυτή την προοπτική του Benjamin, θεωρώντας πως είναι τελεολογική και μεσσιανική και του ασκεί μια δριμύτατη κριτική. Μέσα από την αποδόμησή του προσπαθεί με βίαιο τρόπο να ξεχωρίσει τις φωνές και τους τόπους αυτού του παλίμψηστου. Ωστόσο, τα επιχειρήματά της για έναν *Baudelaire χωρίς τον Benjamin*, άλλοτε ουσιαστικά κι άλλοτε περισσότερο καυστικά, και σίγουρα στο ακαδημαϊκό πνεύμα το οποίο απεχθανόταν ο Baudelaire, φανερώνουν πως δεν έχει κατανοήσει ότι ο Baudelaire ως κήπος κι ως παλίμψηστο, δεν μπορεί να χωριστεί από τον Benjamin χωρίς να υπάρξει απώλεια. Εν τούτοις, η κριτική της είναι αναγκαία καθώς ακόμη και υπό ένα αρνητικό πρόσημο αναδεικνύει τη σημασία του παλίμψηστου. Αν σε κάτι όμως σφάλει, όπως και κάθε μελετητής ο οποίος δεν εμβαθύνει σε αυτό ή δεν έχει μαθητεύσει στην τέχνη, είναι η απουσία της σημασίας

του μεγάλου πάθους που εξομολογείται στα ημερολόγιά του ο Baudelaire: *το αρχέγονο, μοναδικό του πάθος για τις εικόνες και η ανάγκη να εγκωμιαστούν*. Με αρχικό μίτο αυτή τη ρήση του Baudelaire, η συνέχεια της περιπλάνησης σε προσλήψεις οι οποίες εξετάζουν το τεχνοκριτικό και ποιητικό λόγο του συναρτήσκει των πεζών ποιημάτων και των ημερολογίων του, όπως ορθώς προτείνει ο Eliot, φανερώνει πτυχές που εφάπτονται της ζωγραφικής.

Ο Calasso σε δύο βιβλία του εστιάζει τις μελέτες του στη ζωγραφική και στις εικόνες αλλά και στη σημασία της νοημοσύνης και των αισθητηρίων που διαφοροποιούν τον Baudelaire. Ταυτόχρονα, όμως, εξετάζοντας τις επιδράσεις που είχαν στοχαστές όπως ο Diderot κι ο Rousseau, ή συγγραφείς όπως ο Stendhal, εντοπίζει πού αλλού κοίταζε προκειμένου να φτάσει σε αυτό το νέο είδος των ποιημάτων σε πεζό: στον Tiepolo διακρίνει τη sprezzatura, τη χάρη και την κίνηση που απουσίαζαν στα ακαδημαϊκά έργα, ενώ στον Guys τη ταχύτητα και τις σύγχρονες θεματικές του. Ακόμα, εντοπίζει τις διαφορές με προσλήψεις όπως του Benjamin χωρίς να παραγνωρίζει το πώς συνηθούν μεταξύ τους και πώς ανταλλάσσουν το βλέμμα. Το βλέμμα αυτό και τη μνήμη εξετάζουν η Imbert και ο Fried στη δική τους πρόσληψη. Ο Fried μελετώντας ζωγράφους του 19^{ου} αιώνα και του μοντερνισμού, χτίζει ένα επιχείρημα για το πώς διαχειρίζεται τη μνήμη και την ανάμνηση ο Baudelaire, την οποία και θεωρεί ως το πρωταρχικό στοιχείο του για την καλή κριτική. Για τον Baudelaire ένα καλό έργο πρέπει να αναδύει αναμνήσεις, να αναμοχλεύει τις αισθήσεις κι όλα μέσω της φαντασίας και της φύσης του εγκεφάλου όπως συμβαίνει με τον μεγαλοφυή Delacroix. Ωστόσο, για τον Fried η λειτουργία της μνήμης νοηματοδοτείται διαφορετικά στον Manet, ο οποίος θεωρεί πως πλησιάζει την έννοια του τραύματος του Freud, επαναλαμβάνοντας τα στοιχεία του παρελθόντος συνειδητά, υπό μια αγωνία της επίδρασης των έργων των παλαιότερων δασκάλων και την ανάγκη να τους ξεπεράσει. Ο Baudelaire πιο κοντά στις θέσεις του Warburg, διαφωνεί και θεωρεί πως ο Manet ενσυναισθητικά έφερε από τα βάθη του παλίμψηστου της τέχνης αυτά τα σχήματα. Εν τούτοις, ο Warburg, που υποστήριζε πως *κάθε εποχή έχει την Αναγέννηση που της αξίζει*, σε ένα αδημοσίευτο κείμενο, παρατηρεί πως δεν ήταν ο Manet που χρησιμοποίησε την παράδοση για να την ξεπεράσει αλλά εκείνη προκειμένου να επιβιώσει. Αυτή η επιβίωση την οποία τη βλέπουμε και σε γλωσσικά διακείμενα σε παλίμψηστα παροιμιών στο *Το σκονί*, δεν θα γινότανε αν δεν μοιράζονταν τα βλέμματα όπως υποστηρίζει η Imbert, η οποία συνδέει αυτή την

αλλαγή της δομής με την επιστημονική αλλαγή από τον κοπερνίκαιο κόσμο σε αυτόν του Γαλιλαίου. Οι παρατηρήσεις της διατρέχουν διάφορα ειδικά πεδία, με τον Baudelaire και τα πεζά ποιήματα να συνδέονται με μια απειρία επιλογών χάρη στη σύνδεσή τους, όπως επισημαίνει, με τη μοναδικότητα του εγκεφάλου.

Ο εγκέφαλος στον Baudelaire και ο διάλογος με πεδία όπως η επιστήμη και η φιλοσοφία, είναι απαραίτητα προκειμένου ο Baudelaire να μην ξεχαστεί στον κανόνα της ιστορίας. Μέσα από ερωτήματα που θέτει η φιλοσοφία κι η επιστήμη, το παλίμψηστο τέχνης και προσλήψεων, συναντά φαινόμενα όπως η συναισθησία, όπου ένα ερέθισμα διεγείρει πολλαπλές αισθήσεις, με τον παγκόσμιο νόμο της αναλογίας να είναι κομβικό σημείο στον Baudelaire. Μέσα από την αναλογία και την μετάφραση ο Baudelaire πιο κοντά στον Goethe κι όχι τόσο στον Locke ή τον Newton, διαπερνά τα λεπτά όρια των τεχνών, τις οποίες θεωρεί αυτόνομες όπως και τις αισθήσεις. Αυτό επέρχεται λόγω της φαντασίας η οποία δρα στο κοινό φόντο του σώματος και του εγκεφάλου. Έτσι, ενώ φαίνεται να υποστηρίζει την περιχαράκωση των τεχνών, ταυτόχρονα μετατοπίζεται από αυτή τη θέση, εγκωμιάζοντας τα μεγαλειώδη έργα που προκύπτουν από το πλέξιμό τους, όπως συμβαίνει στην όπερα, ενώ αλλού γράφει πως ο άνθρωπος, από λάθη ή την παραβίαση των φυσικών νόμων της τέχνης εμφανίζει μεγάλα ταλέντα.³³⁹ Για αυτό και βρίσκεται εγγύτερα στον Merleau-Ponty, για τον οποίο η συναισθησία είναι ο κανόνας ενώ συμφωνούν και στο ότι ένα έργο δεν ξέρουμε πότε είναι ακριβώς ολοκληρωμένο ή έτοιμο, διότι υπάρχει κι ο θεατής που το καθιστά και σύγχρονο. Αντίθετα, απομακρύνεται από τη θεματοποίηση και τον επιμερισμό του εγκεφάλου, όπως διατυπώνουν νευροεπιστήμονες σαν τον Zeki που χαρακτηρίζει τη συναισθησία ως απόκλιση. Ο διάλογος για τον ήχο του χρώματος γίνεται ακόμη πιο ενδιαφέρον και επίκαιρος, καθώς κέντρα που μελετούν τον εγκέφαλο και τη συνείδηση, καταφεύγουν στην έννοια του παλίμψηστου για να εξηγήσουν αυτό το ιδιαίτερο φαινόμενο.

Τα *Μικρά ποιήματα σε πεζό* συνιστούν έναν τόπο και μέσο περιπλάνησης για κάθε μελετητή καθώς εκεί εγείρονται ερωτήματα που εφάπτονται σε πεδία που θεραπεύουν άλλες επιστήμες όπως είναι κοινωνικοί αποκλεισμοί, πολιτικές προεκτάσεις, η σημασία της μαθητείας, των ψυχικών παθήσεων, του φύλου, της ηθικής καθώς και

³³⁹ Baudelaire C. 1976 σ. 604 και Baudelaire C. 2005, σ. 193.

της δημιουργικής διαδικασίας, όχι μόνο στην τέχνη αλλά ως γενικότερης αντίληψης, προκειμένου να επινοήσουμε στοχαστικά τον εαυτό μας. Ο νέος αυτός τρόπος σκέψης των σημείων που άνοιξε με τον Hölderlin,³⁴⁰ που έγραφε *μάθε την τέχνη μέσα στη ζωή, στο έργο τέχνης μάθε τη ζωή. Εάν βλέπεις το Ένα σωστά, θα βλέπεις σωστά και το άλλο*,³⁴¹ πέρασε σαν σκυτάλη στον Baudelaire. Διά της αλληγορίας και της φαντασίας όμως, με τον εγκέφαλο στο προσκήνιο, κατάφερε να μας μεταδώσει το πάθος του για τις εικόνες και την καλλιτεχνική διαδικασία, ακριβώς όπως θα την περιέγραφε ο Freud, με τους ποιητές να είναι σαν παιδιά που παίζουν.³⁴² Χάρη σε αυτή την αδιάκοπη δημιουργία εισήλθε σε έναν κήπο, σε μια γη όπου εκεί όλα ξεκίνησαν κι εκεί όλα τελειώνουν, και συνάντησε συγγραφείς τους οποίους δεν γνώρισε ποτέ, όπως ο Georg Büchner. Ο Baudelaire ήταν κι είναι, εκείνο το περιπλανώμενο κι ανήσυχο ορφανό αγόρι που περιγράφει η γιαγιά στο θεατρικό έργο του Büchner, στο *Woyzeck*.³⁴³ Η ψυχή του δεν ησυχάζει σε κανέναν στατικό τόπο γιατί είναι φτωχότεροι από τους κόσμους που πλάθει με τη φαντασία του. Κατοικεί εκεί στα σύννεφα, όπως γράφει στα ποιήματα σε πεζό, μόνος του, και παραμένει στο παρόν μαζί μας, συνεχίζοντας να προτείνει δρόμους αλλά όχι λύσεις, διευρύνοντας κι όχι κλείνοντας τον διάλογο.

³⁴⁰ Calasso R. 2021, σ. 94.

³⁴¹ Hölderlin F. 2020, σ. 26-27: Προς Εαυτόν, το πρώτο επίγραμμα του ποιήματος *Επιγράμματα*.

³⁴² Freud S. 2005, σ. 11.

³⁴³ Buchner G., *Woyzeck*, εισαγ.-μτφρ.: Γούτης Στέλιος, Αθήνα: Γρηγόρη 1971, σ. 48.

Βιβλιογραφία

- Acquisto J., *The birth of the Prose Poem in Nineteenth-Century France*, Στο: επιμ. Mary Ann Caws-Michel Delville, *The Edinburg Companion to the Prose Poem*, Edinburg: Edinburg University Press 2021, σ. 11-22.
- Barthes R., *Ο Πύργος του Αϊφελ*, μτφρ. Λίζυ Τσιριμώκου, επιμ. Πετσόπουλος Σταύρος, Αθήνα: Άγρα 2017.
- Baudelaire C., *Correspondance*, επιμ. Claude Pichois- Jean Ziegler, τ.1 (1832-1860) και τ.2 (1860-1866), Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1973.
- Baudelaire C., *Œuvres complètes*, επιμ. Claude Pichois, τ.1 και τ.2, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975 και 1976.
- Baudelaire C., *Αισθητικά Δοκίμια*. μτφρ. Μαρία Ρέγκου, Αθήνα: Printa 2005.
- Baudelaire C., *Ένας οπιοφάγος-Τεχνητοί παράδεισοι, β' μέρος, Ανάλυση-διασκευή του έργου του Τόμας Ντε Κούνσι, «Εξομολογήσεις ενός Άγγλου οπιοφάγου, ως απόσπασμα της ζωής ενός λογίου»*, εισαγ-μτφρ: Μαριάννα Παπουτσοπούλου, Αθήνα: Bibliotheque 2019.
- Baudelaire C., *Επιλογή από τα Journaux Intimes*, μτφρ. Παπάζογλου Ευριδίκη, Αθήνα: Στιγμή 2007.
- Baudelaire C., *Μικρά ποιήματα σε πεζό*, μτφρ. Ζ.Δ. Αϊναλής, Αθήνα: Oposito 2018.
- Baudelaire C., *Τα άνθη του κακού*, μτφρ. Μαριάννα Παπουτσοπούλου, Αθήνα: Κίχλη 2019.
- Βαρβαρούσης Σ., Σημειώσεις, Στο: Baudelaire C., *Η μελαγχολία του Παρισιού-Μικρά ποιήματα σε πεζό*, μτφρ. Βαρβαρούσης Στέργιος, Αθήνα: Ερατώ 1985, σ.195-200
- Beardsley M.C., *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μτφρ. Κούρτοβικ Δ., Χριστοδουλίδης Π., Αθήνα: Νεφέλη 1989.
- Benjamin W. 2019, Σημειώσεις για τους Παρισινούς πίνακες του Μπωντλαίρ, μτφρ., Βαγγέλης Μπιτσώρης, Στο: του ίδιου, *Κείμενα 1934-1940 (επιλογή)*, Αθήνα: Άγρα 2019, σ. 131-147.
- Benjamin W., Για την έννοια της Ιστορίας, Μτφρ., Φαράκλας Γιώργος.- Μπαλτάς Αριστείδης, Στο: του ίδιου, *Κείμενα 1934-1940 (επιλογή)*, Αθήνα: Άγρα 2019, σ. 707-722.
- Benjamin W., *Η καταγωγή του Γερμανικού πένθιμου δράματος*, μτφρ. Χρήστος Γεμελιάρης, Αθήνα: Ηριδανός 2017.
- Benjamin W., Παρίσι, η πρωτεύουσα του 19ου αιώνα, Μτφρ., Σαγκριώτης Γιώργος, Στο: *Κείμενα 1934-1940 (επιλογή)*, Αθήνα: Άγρα 2019, σ. 675-702.
- Benjamin W., *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 1994.
- Benjamin W., *Τα παιδικά χρόνια στο Βερολίνο το χίλια εννιακόσια*, μτφρ. Αβραμίδου Ιωάννα, Αθήνα: Άγρα 2005.

Blin G., Introduction (1948), Στο: Baudelaire C., *Le Spleen de Paris-Petits poèmes en prose*, επιμ.-σημ. Robert Kopp, Paris: Gallimard 2006, σ. 7-41.

Buchner G., *Woyzeck*, εισαγ.-μτφρ.: Γούτης Στέλιος, Αθήνα: Γρηγόρη 1971.

Buck-Morss S., *Η διαλεκτική του βλέπειν-Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο Εργασίας περί Στοών*, μτφρ. Μανόλης Αθανασάκης, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2018.

Cagnat-Debœuf C., «De l'art de la mystification dans *Le spleen de Paris*: une lecture de *La corde*», *Romantisme*, No. 157, 2012/3, σ. 101-115.

Calasso R., *Ce qui est unique chez Baudelaire*, Paris: Société d'edition Les Belles Lettres 2021.

Calasso R., *La Folie Baudelaire*, μτφρ. Alistair McEwen, London: Penguin 2016.

Celan P., *Του κανενός το ρόδο*, μτφρ. Χρήστος Γ. Λάζος, Αθήνα: Άγρα 1995.

Δασκαλοθανάσης Ν., *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19^ο στον 21^ο αιώνα*, Αθήνα: Άγρα 2017 (2004 1^η έκδοση).

Deleuze G., *Η πύχωση-Ο Λάϊμπνιτς και το Μπαρόκ*, μτφρ. Νίκος Ηλιάδης, Αθήνα: Πλέθρον 2006.

Descartes R., *Λόγος περί μεθόδου, Discours de la méthode-Pour bien conduire sa raison et chercher la verite dans les sciences*, εισαγ.-μτφρ.-σημ. Χρηστίδης Χρ., Αθήνα: Γαλλικό ινστιτούτο 1948.

Diderot D., *Salons*, επιμ. Michel Delon, Paris: Gallimard 2008.

Diderot D., *Αισθητικά*, μτφρ. Κλαίρη Μιτσοτάκη, Αθήνα: Εστία 2003.

Didi-Huberman G., *The surviving image*, Μτφρ. Harvey Mendelsohn, USA: The Pennsylvania State University 2017.

Dominic H. και Raffman D., «Sorites Paradox», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Καλοκαίρι 2018, επιμ. Edward N. Zalta, σ. 1-48.

Eliot T.S., Baudelaire (1930), Στο: του ιδίου, *Selected essays*, London: Faber and Faber 1932, σ. 381-392.

Foster H., Krauss R., Bois Y., Buchloh B., Joselit D., *Η τέχνη από το 1900*, μτφρ. Μιλτιάδης Παπανικολάου, Αθήνα: Επίκεντρο 2013.

Foucault M., Άλλοι χώροι (Ετεροτοπίες), Στο: *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Μπετζέλος Τάσος, Αθήνα: Πλέθρον 2012.

Freud S., Μια παιδική ανάμνηση από το «Μύθος και αλήθεια» του Γκαίτε, Στο: του ιδίου, *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, μτφρ. Κώστας Μιλτιάδης, Αθήνα: Κοροντζή 2005, σ. 31-51.

Freud S. Τέχνη και Ονειροπόληση, Στο: του ιδίου, *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, μτφρ. Κώστας Μιλτιάδης, Αθήνα: Κοροντζή 2005, σ. 9-29.

Fried M., «Painting Memories: On the Containment of the past in Baudelaire and Manet», *Critical Inquiry*, March 1984, τ. 10, No. 3, σ. 510-542.

Fried M., *Absorption and Theatricality: Painting and beholder in the Age of Diderot*, Chicago: University of Chicago Press 1988, σ. 100 και Diderot D. 2003.

Fried M., *Courbet's Realism*, Chicago: University of Chicago Press 1992.

Fried M., Introduction, Στο: Baudelaire C., *The Salon of 1846*, μτφρ. Jonathan Mayne, New York: Dawid Zwirner Books 2021, σ.7-21.

Fried M., *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Gautier T., À M. Charles Baudelaire, Στο: Charles Baudelaire-Notice littéraire précédée d' une letter de Victor Hugo, Paris: Poulet-malassis et de Broise 1859.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Περί τέχνης*, μτφρ. Βασίλης Τομανάς, Αθήνα: Printa 2001.

Heidegger M., Building Dwelling Thinking, Στο: (του ίδιου) *Poetry, Language, thought*, μτφρ. Albert Hofstadter, USA: HarperCollins 1971, σ. 143-159.

Hölderlin F., *Ποιήματα*, μτφρ-σχολ. Θανάσης Λάμπρου, Αθήνα: Αρμός 2020.

Hupé J., « Synesthésie, expression subjective d'un palimpseste neuronal ? Synesthesia as a neuronal palimpsest », *Med Sci (Paris)*, τ. 28, No. 8-9, Αύγ.-Σεπτ. 2012, σ. 765-771.

Imbert C., «La monnaie du regard», *La part de l'Œil*, No. 25-26, 2010-2011, σ. 71-83.

Imbert C., « Warburg, de Kant à Boas », *L' Homme*, τχ. 165, Ιανουάριος- Μάρτιος 2003, σ. 11-40.

Kopp R., Préface, Στο: Baudelaire C., *Le Spleen de Paris-Petits poèmes en prose*, επιμ.- σημ. (του ίδιου), Paris: Gallimard 2006, σ. 43-100.

Latsis D., «The afterlife of antiquity and modern art: Aby Warburg on Manet», *Journal of Art Historiography*, No. 13, Δεκ. 2015, σ. 1-28.

Lloyd R., *Baudelaire et Hoffmann-Affinités et Influences*, Cambridge: Cambridge University 1979.

Maldiney H., Le dévoilement de la dimension esthetique dans la phenomenology d' Erwin Strauss (1966), Στο: του ίδιου, *Regard Parole Espace*, Paris: Les Editions du Cerf 2012, σ. 175-200.

Marx K., Το προτσές παραγωγής του Κεφαλαίου-Βιβλίο1, Στο: του ίδιου, *Το Κεφάλαιο-Κριτική της πολιτικής οικονομίας-Τόμος 1^{ος}*, μτφρ. Μαυρομάτης Παναγιώτης, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή 2002.

Merleau-Ponty M., Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής, μτφρ. Γιώργος Φαράκλας, Στο: Πούλος Π. (επιστ. επιμ., εισαγωγή), *Έννοιες της τέχνης τον 20^ο αιώνα*, Αθήνα: ΑΣΚΤ& Παναγιώτης Πούλος 2006, (α' ανατύπωση 2013), σ. 205-272.

Merleau-Ponty M., *Φαινομενολογία της αντίληψης*, μτφρ. Καψαμπελη Κική, Αθήνα: Νήσος 2016.

Μπαμπινιώτης Γ., *Ετυμολογικό λεξικό της Νέας Ελληνικής γλώσσας*, Αθήνα: Κέντρο λεξικολογίας 2010.

Μπερτράν Α., *Γασπάρ της Νύχτας*, μτφρ. Βάρσος Γ., Ιωαννίδου Γ., Καλογεροπούλου Σ., Μπενέκου Μ., Σωτηροπούλου Π., Τσόγκα Σ., επιμ. Βάρσος Γιώργος, Αθήνα: Νήσος 2016.

Nalbantian S., *Memory in Literature-From Rousseau to Neuroscience*, New York: Palgrave Macmillan 2003.

Ναούμ Ι., Η ποίηση έξω από τον στίχο-Ορισμένες παρατηρήσεις γύρω από το διπλό παράδειγμα των *Spleen de Paris* του Baudelaire και των τελευταίων πεζών του Καρυωτάκη, Στο: *Όσο κρατάει η ανάγνωση. Μια έκδοση αφιερωμένη στην μνήμη της Αντωνίας Κατσανιώτη-Πίστα..* επιμ. Πίστας Παναγιώτης, Θεσσαλονίκη: ιδιωτική έκδοση 2005 (τυπ. Θανάσης Αλιτζής), σ. 442-453.

Nietzsche F., *The twilight of the Idols*, μτφρ. Judith Norman, Στο: *The Anti-Christ, Ecce Homo, Twilight of the Idols, and Other Writings*, Cambridge: Cambridge University Press 2005, σ. 153-229.

O' Malley G., «Literary Synesthesia», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τ. 15, No. 4, Ιουν., 1957, σ. 391-411.

Onians J., *Neuroarthistory-From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, China: Onians John 2007.

Pichois C., «Notice», Στο: Baudelaire C., *Œuvres complètes*, επιμ. Claude Pichois, τ.2, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1976.

Pichois C., Notes et Variantes, Στο: Baudelaire C., *Œuvres complètes*, επιμ. Claude Pichois, τ.1, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.

Pierce G., *Scapeland-Writing the Landscape from Diderot's Salons to the Postmodern Museum*, Amsterdam-New York: Rodopi B.V. 2012.

Roe E.A., Ο άνθρωπος του πλήθους, *Ιστορίες*, μτφρ. Κούρτοβικ Δημοσθένης, Αθήνα: Πλέθρον 2002.

Pollock G., *Vision and Difference: Feminism, feminity and the histories of art*, New York: Routledge 2008.

Πούλος Π., « Δύο ενδεικτικά παραδείγματα δημιουργικής αναμέτρησης της τέχνης με την ιστορία και την κοινωνία: Τα παλίμψηστα του Marcel Proust και του Aby Warburg», Στο: Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, Παντελής Μπουκάλας (επιμ.), *Τέχνη και Δημοκρατία. Πρακτικά συνεδρίου*, Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων 2018.

Προυστ Μ., *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο, IV Σόδομα και Γόμορρα*, Μτφ. Ζάννας Π., Επιμ. Πούλος Π., Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας 2001.

Προυστ Μ., *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: VII Ο ανακτημένος χρόνος*, μτφρ.-επιμ. Πούλος Παναγιώτης, Αθήνα: Εστία 2018.

Rabinow P. (επιμ.), What is Enlightenment? , Στο: *The Foucault Reader*, μτφρ. Porter Cathrine, USA: Pantheon Books, σ. 32-50.

Rilke R. M., *Οι σημειώσεις του Μάλτε Λάουριντς Μπρίγκε*, μτφρ. Αλέξανδρος Ίσαρης, Αθήνα: Κίχλη 2019.

- Rousseau J., *Emile or on education*, μτφρ. Allan Bloom, USA: Basic Books, 1979.
- Rousseau J., *Οι ονειροπολήσεις του μοναχικού οδοιπόρου*, μτφρ. Σημηριώτης Νίκος, Αθήνα: Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος 1989.
- Scholem G.-Adorno T. (επιμ.), *The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*, μτφρ. Jacobson Manfred-Jacobson Evelyn, London-Chicago: The university of Chicago Press 1994.
- Shaw B.G., *The adventures of the black girl in her search for God*, London: Constable and Company Ltd 1932 (επανεκτύπωση Οκτ. 1933).
- Singh S., «Baudelaire without Benjamin: Contingency, History, Modernity», *Comparative Literature*, τ. 64, No. 4, Φθιν. 2012, σ. 407-428.
- Stephens S., «The prose poems», Στο: (επιμ.) Lloyd R., *The Cambridge companion to Baudelaire*, Cambridge: Cambridge university press 2005, σ. 69-100.
- Valéry P., *Situation de Baudelaire*, Monaco: Imprimerie de Monaco 1924.
- Wittgenstein L., *Φιλοσοφικές Έρευνες*, μτφρ. Παύλος Χριστοδουλίδης, Αθήνα: Παπαζήση 1977.
- Zeki S., *Εσωτερική όραση-Μια εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου*, μτφρ. Ντινόπουλος Θανάσης, επιστ. επιμ. Αζαρία Καραμανλίδης, Ηράκλειο: ΠΕΚ 2021.
- Zeki S., *Το Μεγαλείο και η Δυστυχία του Εγκεφάλου-Αγάπη, Δημιουργικότητα και αναζήτηση της ανθρώπινης ευτυχίας*, επιμ.-μτφρ.: Θανάσης Ντινόπουλος, Αθήνα: Παρισιάνου 2012.
- Ζήκα Φ., *Απορία τέχνες και σκέψεις κατεργάζεται. Φιλοσοφικές έρευνες και σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα: Άγρα 2018.
- Zweig S., *Το μυστήριο της καλλιτεχνικής δημιουργίας*, μτφρ. Καρατζάς Αλέξανδρος, Ροές: 2013.

Διαδικτυακοί ιστότοποι

<https://archive.org/details/daskapitalkritik67marx/page/n15/mode/2up?q=er+Reichtum+der+Gesellschaften>

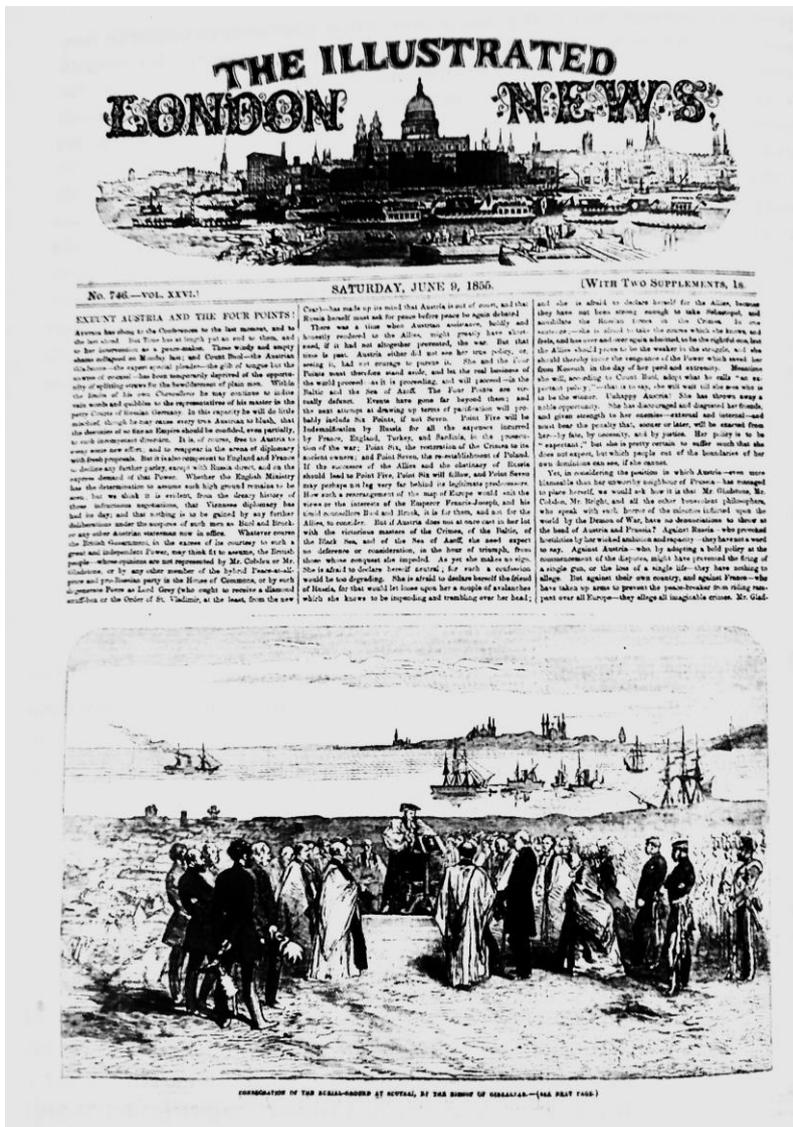
<https://daily.redbullmusicacademy.com/2016/05/neil-harbisson-moon-ribas-feature>

<https://www.france-pittoresque.com/spip.php?article5179>

<https://www.gaceta.unam.mx/el-sentido-sismico-es-mi-obra-de-arte-dice-moon-ribas/>

Ξηροπαϊδης Γιώργος, ομιλία για την έκθεση SYMBOLS & Iconic Ruins,

<https://www.youtube.com/watch?v=7qAA39IgIFg> , 56.00-1.09,45, εδώ: 1.04,41.



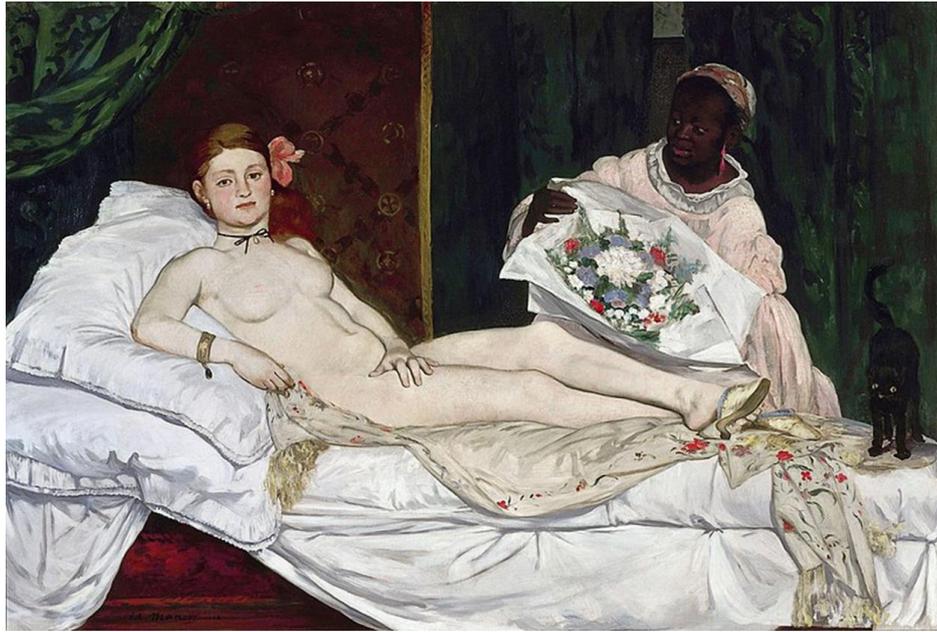
Εικόνα 4. C. Guys, Consecration d' un terrain funèbre à Scutari par l' eveque de Gibraltar, (Καθαγιασμός ενός ταφικού χώρου στο Σκουτάρι από τον επίσκοπο του Γιβραλτάρ), 1855, δημοσιευμένο χαρακτηριστικό στην *The Illustrated London news*, 9 Ιουνίου 1855.



Εικόνα 7. Ο Άτλαντας της Μνημοσύνης, Έκθεση στο Βερολίνο 2020.



Εικόνα 12. Henri Fantin-Latour, Homage στον Delacroix, 1864, λάδι σε καμβά.



Εικόνα 14. Ε. Manet, Ολυμπία, 1863, λάδι σε καμβά.



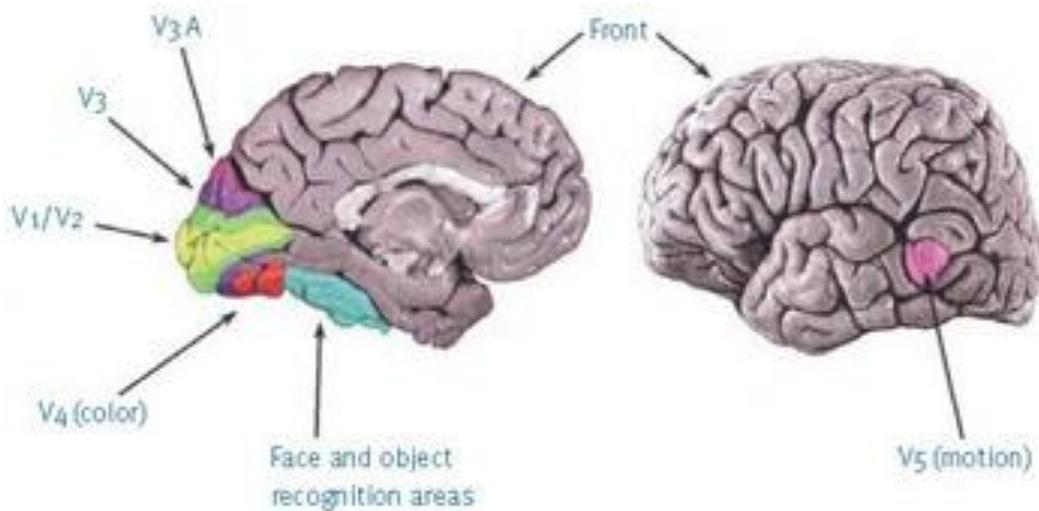
Εικόνα 16 α. Ε. Manet, Το παιδί με τα κεράσια, περίπου 1858, λάδι σε καμβά και **β.** Το αγόρι και το σκυλί, 1862, χαρακτηριστικό (όπου και στα δύο απεικονίζεται ο Alexandre).



Εικόνα 16 γ-ε: γ. E. Manet, Ο Γέρο-μουσικός, 1862, λάδι σε καμβά, δ. E. Manet, Οι τσιγγάνοι, 1862, χαρακτηριστικό σε μπλε χαρτί, ε. E. Manet, Ο Νεκρός Χριστός με αγγέλους, 1864, λάδι σε καμβά. Η αναφορά του Baudelaire στον πλάνητα και του μουσικού με το βιολί αλλά και η περιγραφή του νεκρού αγοριού πολύ πιθανόν να παραπέμπουν στα παραπάνω έργα του E. Manet.



Εικόνα 17. Ένας από τους τάπητες από το Η Κυρία με τον Μονόκερο, 15ος-16ος αιώνας, Μουσείο Cluny, Παρίσι. Τα γράμματα στην σκηνή σχηματίζουν τη φράση *Mon seul desir* (*Η μόνη μου επιθυμία*).



Εικόνα 18. Ο επιμερισμός του εγκεφάλου από τις μελέτες του Semir Zeki όπου φαίνεται κι η περιοχή V4 που θεωρείται υπεύθυνη για την αναγνώριση του χρώματος. Φωτογραφία από την παρουσίασή του *The enigmatic relationship between micro- and macro-perception* στο University College London, Nanyang Technological University, στις 19 Μαρτίου του 2018.